٢٠٠٢

مهرجان القراءة للجميع

مكتبة الأسرة

نسائى أم نسوى

الأعمال الخاصة

د. شيرين أبو النجا



الهيئة المصرية العامة للكتاب

نسائى أم نسوى؟

نسائى أم نسوى؟

د. شيرين أبوالنجا



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٢

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(سلسلة الأعمال الخاصة)

نسائي أم نسوي؟

د. نسرين أبوالنجا

الغلاف
والإشراف الفني:
الفنان: **محمود الهندي**
الإخراج الفني والتنفيذ:
صبري عبدالواحد
المشرف العام:
د. سمير سرحان

الجهات المشاركة:
جمعية الرعاية المتكاملة المركزية
وزارة الثقافة
وزارة الإعلام
وزارة التربية والتعليم
وزارة التنمية المحلية
وزارة الشباب
التنفيذ: هيئة الكتاب

على سبيل التقديم :

نعم استطاعت مكتبة الأسرة بإصداراتها عبر الأعوام الماضية أن تسد فراغا كان رهيباً فى المكتبة العربية وأن تزيد رقعة القراءة والقراء، بل حظيت بالتفاف وتلهف جماهيرى على إصداراتها غير مسبوق على مستوى النشر فى العالم العربى أجمع، بل أعادت إلى الشارع الثقافى أسماء رواد فى مجالات الإبداع والمعرفة كادت أن تنسى وأطلعت شباب مصر على إبداعات عصر التنوير وما تلاه من روائع الإبداع والفكر والمعرفة الإنسانية المصرية والعربية على وجه الخصوص. ها هى تواصل إصداراتها للعام التاسع على التوالى فى مختلف فروع المعرفة الإنسانية بالنشر الموسوعى بعد أن حققت فى العامين الماضيين إقبالاً جماهيرياً رائعاً على الموسوعات التى أصدرتها. وتواصل إصدارها هذا العام إلى جانب الإصدارات الإبداعية والفكرية والدينية وغيرها من السلاسل المعروفة وحتى إبداعات شباب الأقاليم وجدت لها مكاناً هذا العام فى **«مكتبة الأسرة»** .. سوف يذكر شباب هذا الجيل هذا الفضل لصاحبته وراعيته السيدة العظيمة/ **سوزان مبارك**..

د. سمير سرحان



مقدمة

ماهو النص النسوى؟

هل مجرد تذييل النص الابداعى باسم امرأة يعنى أنه نص نسوى؟ لكن الأمر هنا ربما يحتاج إلى توضيح معنى المصطلح ذاته. ماذا نقصد بالنسوى؟ وهل النسوى هو المضاد للأبوى؟ إذن هل يستوى مصطلح نسوى مع مصطلح أمومى؟ وإذا كان هناك كتابة نسوية فهل هناك كتابة ذكورية؟ وما هو النقد النسوى؟ هل يشكل مدرسة قائمة بذاتها؟ أسئلة كثيرة لازالت تشكل البداية لأى نقاش حول الفكر النسوى، وهى أسئلة لايؤدى طرحها - فى الدوائر الأدبية والثقافية العربية - إلى توليد أسئلة جديدة. فالذهنية العربية الثقافية أثبتت أنها بناء مصمت ومحصن ضد كل ما هو يمثل أدنى امكانية للتغيير (ولاتختلف الذهنية السياسية كثيرًا). فالتغيير يعنى

فيما يعنى إعادة صياغة، وهى اعادة تستلزم تغيير علاقات القوى. والمقصود ليس محاولة تمكين النساء على حساب الرجل، فهذا طرح ساذج بدائى لايغير من الأمر شيئًا. المقصود هو إعادة التوازن لهذه العلاقات ـ علاقات القوى. فى كل مرة أتناول فيها موضوع النقد النسوى بالكتابة، أحتاج إلى هذه المقدمة لعل النقاش يولد أسئلة جديدة تساعد على بلورة الرؤى والمواقف.

وبما أن النسوى يعنى ـ أجمالاً ـ أعادة التوازن الفكرى والفعلى لعلاقات القوى، فإنه يمكن أعتبار الكتابة والقراءة هى أحد المناطق التى تتمثل فيها هذه العلاقات فالكتابة الابداعية هى أحد وسائل التعبير، وهى أيضًا وسيلة لصياغة العالم ـ أى وسيلة لطرح رؤية معرفية بعينها، وبالتالى فإن القراءة هى أحد وسائل قراءة العالم. ومن هنا تعد هذه الأطر وسائل ملائمة للنظر إلى النسوى. ولأن النسوية هى توجه فكرى لاعلاقة له بالبيولوجى، أى بالجنس (ذكر أم أنثى)، فإن الأمر لايعنى أن كل نص صادر عن أمرأة هو بالضرورى نص نسوى.

ولذا تلزم التفرقة دائمًا بين نسوى (أى وعى فكرى ومعرفى) ونسائى (أى جنس بيولوجى)ـ وهذا يعنى أن الكاتب الرجل يمكنه أن يقدم نصًا نسويًا مثلما فعل صنع الله إبراهيم فى رواية «ذات» وعلاء الديب فى رواية «**قمر على المستنقع**» وشريف حتاتة فى رواية «**نبض الأشياء الضائعة**». ما هو إذن النص النسوى؟ هو النص الذى يأخذ المرأة كفاعل فى اعتباره وهو النص القادر على

تحويل الرؤية المعرفية والأنطولوجية للمرأة إلى علاقات نصية، وهو النص المهموم بالأنثوى المسكوت عنه، الأنثوى الذى يشكل وجوده خلخلة للثقافة المهيمنة ، وهو الأنثوى الكامن فى فجوات هذه الثقافة، وأخيرًا هو الأنثوى الذى يشغل الهامش.

وإذا كنت أسعى إلى طرح أسئلة قديمة من منظور جديد، فإننى على يقين أن هناك أسئلة (خاطئة). فالسؤال فى النهاية يعبر عن موقف ساع إلى المعرفة وهذا الموقف هو الذى يحدد التوجه الفكرى. وأحد أكثر الأسئلة خطأ - إذا جاز التعبير - هو سؤال «ما هى سمات الكتابة النسوية؟» سؤال مطروح دائمًا فى مختلف المنتديات والنقاشات والمقابلات التى تجرى مع الناقدات فى المجلات والصحف الأدبية (وهو سؤال لايطرح على النقاد!) وكأن الكتابة النسوية هى بضعة كتب يمكن وضعها فى سلة واحدة مع تثبيت لافتة عليها. حقيقة الأمر أنه ليس هناك ما يسمى بسمات الكتابة النسوية، فحتى إذا فحصنا كتابات النساء بعمق سنجد ما يدل على وعى نسوى مغاير لما هو سائد ولكننا سوف نجد أيضًا أن الاختلاف يفوق التشابه. قد يكون هناك بعض التقنيات الملحوظة كالبوليفونية (تعددية الأصوات) واللامركزية النصية وهيمنة فكرة المكان، إلا أنها تقنيات ليست قاصرة على النصوص النسوية. كما أن صورة المرأة فى النص لاعلاقة لها بالتوجه النسوى فى الكتابة أو القراءة، كأن يقال (صورة المرأة) فى أدب احسان عبدالقدوس مثلاً، فالصورة بمعنى رسم الشخصية لايمكن أن تعبر عن توجه بعينه، ولايمكن مناقشة رسم الشخصيات باعتبارها أحد معايير

نسوية النص، وإلا تحول الأمر إلى محاولة تجميل الواقع والفكر. المسألة تتعلق بآليات التمثيل وليس بآليات التصوير . وذلك ما حدا بالناقد الأمريكية مارى جاكوبس المناداة بالبحث عن نصية الجنس Textuality of sex' وليس جنس النص sexuality of text ، فقامت بالتركيز على الفجوات والغياب والمسكوت عنه واللاممثل فى الخطاب باعتباره النسوى (١) وهو ما أكدته الناقدة چوليا كريستيڤا.

لن أراوغ السؤال ـ حتى لو كنت هنا أعلن خطأ الطرح . هل من الممكن اعطاء تفسير أو تعريف محدد لما نعنيه بالابداع النسوى؟ الحقيقة أن اعطاء تعريف محدد لابد أن يعيد إلى الذاكرة بنية التضاد الثنائى (أبيض / اسود) التى تقوم عليها بنيه الفكر الذكورى. فالتعريف يعنى العودة إلى نقطة البدء: المطلق، الثابت، المغلق. وهذه السمات الثلاث إذا ما التصقت بالابداع النسوى فسوف تحوله إلى سلطة أخرى: نسوى / ذكورى، أمومى/ أبوى.

وعندما قامت هيلين سيكسو بكتابة «ضحكة الميدوزا» عام ١٩٧٥، اعتبرت هذه المقالة مانيفستو الكتابة النسوية إذ تقول فيها: «الإبداع النسوى لايمكن تنظيره أو تضمينه أو تشفيره ـ وهذا لايعنى أنه ليس موجودًا ولكنه سوف يتخطى دائمًا الخطاب الذى يحدد المنطق الذكورى. الإبداع النسوى يحدث فى مناطق غير تلك التابعة للهيمنة فى النظرية الفلسفية». فهى لاتريد أن تدخل مناطق السيطرة مرة أخرى لاتريد أن تتقوقع فى المطلق المحدود

بالنظريات. خارج المطلق النظرى ، تتشكل الكتابة النسوية وبالتحديد تتشكل فى الثغرات التى لاتسلط عليها الأضواء من قبل البنية الفكرية الأبوية. بمعنى آخر، هذه الثغرات موجودة بالفعل وكائنه لكنه غير معترف بها وبذلك تطرح سيكسو فكرتها عن الكتابة النسوية ويظهر فيها تأثرها الشديد بدريدا إذ تقول: «إذا سلمنا أن الكتابة تعمل فى الثغرات In between لتعاين التفاعل بين المماثل والمغاير ـ وهى العملية التى بدونها لايعيش شىء ـ ولتعطل عمل الموت، إذا سلمنا بهذا معناه أن لدينا الرغبة فى الاثنين: الذات المماثلة والآخر المغاير، غير متواجدين فى سلسلة من الصراع والنفور ولكن متفاعلين فى حركية مستمرة من تبادل الذوات»(٢).

بشكل عام، يهدف تيار النقد الفرنسى الذى انبثق عن مظاهرات ١٩٦٨ إلى خلخلة بنية الفكر الأبوى ـ البنية المؤسسية ـ التى تتطلع إلى المطلق والثابت والمحدد. وفى مجموعه استفاد هذا التيار من نظريات دريدا ولاكان ومعظم نظريات النقد الحديث وذلك لأن تيار النقد النسوى ليس منهجًا قائمًا بذاته ولكنه منهج انتقائى ـ أى استفاد من جميع النظريات السابقة والمعاصرة له. وهو تيار يضع نصب عينيه كسر منظومة التضاد الثنائية التى تحدد معالم الايجابية بالسلبية وكسر الانفصال بين الذات والآخر بحيث لايكون هناك آخر بل ذوات مختلفة متفاعلة مولده بذلك معانى جديدة. وهو تيار أيضًا يهدف إلى قراءة وكتابة النسوى بين السطور، وفى الثغرات، وفى المناطق المعتمة التى لاتسلط عليها البنية الأبوية

الأضواء، أى المفاهيم الموجودة بالفعل ولكنه غير معترف بها لأنها ليست «المماثل». وعندما يحاول هذا التيار قراءة النسوى يكون النقد وعندما يحاول كتابة النسوى يكون الإبداع . النسوى هو الهامشى وبتعبير كريستيفا الكورا Chora أى المتخيل الذى يضغط على النظام الرمزى بايقاعه المتناغم ليثبت وجوده وليؤدى إلى الاختلاف وليقوم بخلخلة البنية الرئيسية.

وفى حين يركز التيار النسوى الفرنسى على ما هو مكبوت، ويبحث عنه فى الثغرات والفجوات وفيما بين السطور، يحاول التيار النسوى الأمريكى التعامل مع التعبير expression. وهو فى هذا يلتقى فى النهاية مع التيار الفرنسى ولكنه يتخذ نقطة انطلاق مختلفة. ومن أشهر رائدات هذا التيار هى الين شولتر التى تناولت بالتحليل والتقييم المداخل المختلفة للنقد النسوى فى مقالها «النقد النسوى فى البرية»[٣]. وهى تحدد فى هذا المقال أربعة: البيولوجى واللغوى والنفسى والثقافى وتنتهى إلى أهمية المدخل الأخير - الثقافى - الذى يجمع الثلاث مداخل الأولى ويوضح خصوصية واختلاف الأنثوى. وفى المدخل الثقافى تعتمد شولتر على ما قدمه شيرلى وادوين أردنر اللذان يعملان فى مجال الأنثروبولوجيا بأوكسفورد وذلك فى مقالين لهما فى السبعينيات. يفترض أردنر أن النساء يشكلن مجموعة صامتة muted فى حين يشكل الرجال مجموعة مهيمنة Dominant. فيما يختص بالمجموعة الصامتة يطرح أردنر مشكلة اللغة والقوة Power . فكل من المجموعة الصامتة والمجموعة المهيمنة تطرح أفكار ومعتقدات على مستوى اللاوعى إلا

أن المجموعة المهيمنة تسيطر على الأشكال والتراكيب التى يعبر فيها الوعى عن نفسه. وبذلك يتوجب على المجموعة الصامتة التعبير عن معتقداتها من خلال القنوات التى تسمح بها المجموعة المهيمنة. وبمعنى آخر، فإن كل اللغة هى لغة النظام المهيمن التى تضطر النساء إلى استخدامها.

لايختلف اذن التيار الأمريكى عن الفرنسى كثيراً. فالمنطقة البرية هى ما أسمتها كريستيفا بالتحليل، وهى المناطق الواقعة خارج المنطق بالنسبة لهيلين سيكسو. وهى الفراغات والكامنة بين سطور المحاكاة التى نادت بها لوس إيريجارى. النسوى هو الهامش لغير مرئى الصامت، المحتمل، اللاوعى البرى. إذا نجح النسوى [illegible] أن يدخل دائرة الهيمنة [illegible] اللغة وتشكل الوعى يصبح من المحتمل حدوث طفرة فى بنية الذكورية مما يسمح بإعادة تشكيل العلاقات وصياغة الوعى [illegible] هو إعادة القراءة وتسمية الأشياء من جديد. فالنسوى (الآخر) [illegible] يخرج من المنطقة المظلمة إلى النور فيسمح للمرأة أن تعبر عن وعيها وعن تجربتها [illegible]. ويسمح للنص أن يساعد فى كسر المنظومة السائدة الثنائية. أما الكتابة (الإبداع) فلابد وأن تتعامل [illegible] محتويات المنطقة البرية. لابد وأن تكتبها لتدخلها فى النظام الرمزى أى تنقل المتخيل فى الرمزى باستخدام الرمزى نفسه، تحول اللاوعى إلى وعى والمسكوت عنه إلى معلن. وكل ذلك من شأنه أن يخلخل التراتبية الأبوية ومنظومة السلطة الفكرية والاجتماعية والجسدية واللغوية والنفسية والفلسفية.

ومؤخرًا تحاول بعض الأصوات العربية الناقدة طرح مسألة النقد النسوى بشكل جاد فهناك مثلاً خالدة سعيد ورشيدة بنمسعود وفاطمة المرنيسى ونهى بيومى ونبيلة إبراهيم وهدى الصدة وأسماء أخرى كثيرة لايمكن حصرها جميعًا هنا، كما لايمكن تناولها باعتبارها تشكل تيارًا بعينه، إذ يبدو أن الأمر لازال يحتاج الكثير من الجهود وبعض الوقت لكى يتأسس النقد النسوى بشكل راسخ وليتخلص من المهاترات المحيطة به والمشككة دومًا فى أمره ، والساعية إلى وصمه بالدونية.

المقالات التالية لهذه المقدمة نشرت تباعًا فى صحف ومجلات أدبية مختلفة، وهى المقالات التى حاولت فيها أن أقرأ النسوى فى النص الابداعى وذلك عبر تحليل العلاقات النصية المكونة للخطاب بأكمله. إلا أننى لم ألتزم فى قراءاتى التطبيقية بنصوص إبداعية فقط بل حولت أن أوسع الدائرة قليلاً لأحلل خطاب ظواهر ثقافية أو اعلامية أو حتى كيفية تقديم تاريخ المرأة وكل ذلك من منظور نسوى مهموم بالبحث عن المسكوت عنه. وفى النهاية أرفقت بكل هذا شهادة كنت قد كتبتها بناء على طلب أسرة تحرير مجلة أدب ونقد، عن كتابة الابداع.

وأخيرًا، فقد تشككت كثيرا فى جدوى جمع مقالات نشرت فى كتاب واحد إلا أننى عندما عدت إلى كل ما كتبته (معظمه) وجدت أننى أحاول التجذير والترسيخ لتوجه معرفى نسوى وهو ما بث الطمأنينة قليلاً فى نفسى إذ أدركت أنه فى النهاية هناك مفهوم

الانتخاب الطبيعى الذى يفرض نفسه تلقائيًا على الفكر ويوجهه الوجهة الملائمة.

هوامش

١): Mary Jacobus, **Reading Woman: Essays in Feminist Criticism** London: Methuen, 1986

٢): Helen Cixous, "The Laugh of the Medusa" in **Feminisms**, R. Warhol Robyn and Diane Price Herndl (eds.). Rutgers UP,1991,p.340

٣): Elaine Showalter, "Feminist Giticism in the Wilderness." In Elaine Showolter (ed.) **The New Feminist Criticism**. London: Virago, 1986, pp. 243 - 270

فدوى طوقان ذات جبلية.. صعبة.. نسائية

وإنـى وإن أوثـقـــتـنـى لـديـك

بـألـف وثـاق أكـف الـغـــبـــاء..

فلـى من خــيلى وفـنـى ودنـيـــاى

ألـف جـنـاح وألـف ســمــاء

«من وراء الجـدران» ـ فـدوى طوقـان

«رحلة جبلية.. رحلة صعبة»[1] هى حياة فدوى طوقان الشاعرة الفلسطينية. وأصعب رحلة هى أن تقوم امرأة ـ وخاصة أمرأة عربية ـ بكشف المستور ـ فالمرأة العربية تعيش عموما فى جو من الكتمان النفسى وإخفاء الحقائق خوفا من صدور حكم الجماعة عليها بالنفى والرفض والوصم. والمجاهرة لاتعنى سوى تحد معلن

لتقاليد صارمة تفرض ثقافة - أحادية لايجوز الخروج عنها - فى وسط هذا الجو الملبد بالمحظورات، تأتى السيرة الذاتية النسائية لتكون بمثابة شرخ فى حاجز الصمت، حيث تقال أشياء لم تقل من قبل وحيث يمكن أن «يقرأها ويعيدها أى أحد».[٢] ومن هنا تتكون إشكالية العلاقة بين الجنس الأدبى Genre والجنس النوعى Gender. هل ينطبق على سيرة فدوى طوقان الذاتية تعريف جاسدورف «إن السير الذاتية هى المرآة التى يلتقى فيها الفرد مع ذاته»[٣] ليتعرف على هذه الذات عن طريق الوعى؟ أم أن ما تكتبه فدوى طوقان ينطبق عليه تعريف شارى بنستوك للسيرة الذاتية حيث تقول: «إن السيرة الذاتية تكشف الفجوات، ليس فقط فى الزمان والمكان أو بين الفردى والمجتمعى، ولكن أيضا التباعد المتزايد بين طريقة وموضوع الخطاب، أى أن السيرة الذاتية تكشف عن استحالة تحقيق حلمها: ما يبدأ بافتراض معرفة الذات ينتهى بخلق قصة أخرى تعتم على الافتراض الأول»؟[٤]

«رحلة جبلية.. رحلة صعبة» ليست سيرة فدوى طوقان الذاتية فقط ولكنها سيرة الوطن أيضا، فالوقائع السياسية والتاريخية تشكل الخلفية الكبرى للوقائع الفردية فى حياة الشاعرة، فمنذ أن ولدت فدوى طرقات عام ١٩١٧ وحتى الستينيات - حيث تنتهى السيرة - هناك كثير من الذى يحدث فى الوطن والأكثر الذي يحدث فى حياة الشاعرة، فقد تحول الوطن إلى أرض محتلة وتحولت الشاعرة - أو بالأحرى أصبحت - ذاتا منقسمة بين ماتصبو أن تكون عليه وما هو واقع أى صورة الذات self - image.

لم تكن مرحلة الطفولة بالشيء الجميل فى حياة فدوى طوقان إذ كانت الأم تضن بالحنان عليها: «كثيرا ما سمعت أمى تذكر طرائف ونوادر عن طفولة أخوتى مما كان يثيرنا نحن الصغار فنضحك، وكنت أنتظر دائما أن تروى شيئا عن طفولتى، نادرة مثلا... ولكن دورى الذى كنت أنتظره لم يكن ليأتى قط، فأبادرها بالسؤال بلهجة طفولية: احكى لنا يا أمى شيئا عنى، ماذا كنت أفعل؟ ماذا كنت أقول؟ بالله احكى. ولكنها لم تكن لتبل غليلى ولو بذكر طرفة تافهة، وأنكمش فى داخلى، وأحس بلا شيئيتى: إننى لاشيء وليس لى مكان فى ذاكرتها ..». (ص٢٠) ويظل غياب الاهتمام والحنان سببا فى ازدياد التقوقع والأنكماش «كم كنت أتمنى فى تلك المرحلة الطفولية، لو تعطينى الفرصة لكى أحبها أكثر» (ص٢٢)، وعندما بدأ إبراهيم طوقان يعلم أخته نظم الشعر، أشاح الأب بيده «وواصل شرب القهوة المرة. كانت حركة يده.. تحمل كل معانى الاستخفاف والاستهانة.. إنه لايؤمن أننى أصلح لشيء - قلت هذا بينى وبين نفسى - إنه لا يحمل لى سوى شعور اللاإكتراث، كأننى لاشيء، كأننى عدم وفراغ، كأننى لا لزوم لوجودى إطلاقاً» (ص٦٩). ولم يعوض هذه الذات المشروخة سوى جو المدرسة : «وفى المدرسة تمكنت من العثور على بعض أجزاء من نفسى الضائعة. فقد أثبت هناك وجودى الذى لم أستطع أن أثبته فى البيت» (ص٥١).

وكان الحرمان من الذهاب إلى المدرسة بمثابة الواقعة التى وجهت كل الغضب المكبوت إلى كتابة الشعر بمساعدة إبراهيم

طوقان. « كنت مستغرقة فى عملية خلق نفسى، وبنائها من جديد، والبحث الطموح عن إمكاناتى وقدراتى مما شكل ثروة وجودى» (ص٧٤). وبذلك تحولت كل مشاعر الشفقة على الذات والإحساس بالظلم إلى قوة دافعة فى اتجاه جديد فهذه هى دراما الطفل الموهوب (٥).

ولم تؤد كتابة الشعر إلا إلى مزيد من الضغوط والانطوائية «كنت على وعى بمهانة هذا الوضع وبعجزى عن تحطيمه والخروج من إطاره. هكذا قام خصام لاهدنة فيه بين نفسى المقهورة بالكبت، وبين الواقع المتجهم الذى أحياه مما أوجد فى نفسى انفصامًا شقها إلى نصفين: نصف كان يبدو للأعين مستسلمًا خاضعًا. ونصف كان يرعد ويبرق تحت السطح ويكاد يدمر نفسه.» (ص٩٢ - ٩٣). وهكذا تكونت ثنائية الخضوع والتمرد بالقوة نفسها. وهى ثنائية لم تنته إلا عندما غادرت فدوى المكان جغرافيًا.

كأن هذا المجتمع المغلق فى وجه المرأة بكل تقاليده وقوانينه الصارمة هو اللوحة التى رأت فيها فدوى طوقان انعكاس صورتها . وهى المرحلة التى يسميها لاكان «مرحلة المرآة». فى هذه المرحلة تفرض على الفرد صورة متوحدة متوافقة للذات (٦). «على المرأة أن تنسى وجود لفظة (لا) فى اللغة إلا حين تقول شهادة (لا إله إلا الله) فى وضوئها وصلاتها. أما (نعم) فهى اللفظة الببغاوية التى تلقنها منذ الرضاع، لتصبح فيما بعد كلمة صمغية ملتصقة على شفتيها مدى حياتها كله» (ص٣٩) . وهذا التوحدوالتوافق ليس إلا

صورة زائفة للذات بل صورة «خيالية ومصطنعة» . [٧] إذا كانت فدوى طوقان قد اعترفت بثنائية الخضوع والتمرد فهذا يعنى أن الذات تعانى عدم التوافق أصلا ـ فهى ذات منقسمة ومفتتة ومختلفة. وهذه الفجوة بين الذات الحقيقية والصورة الزائفة، بين الأصل والمرآة، بين «الداخل» والخارج»[٨] هى الفجوة التى لم تستطع فدوى طوقان أن تقفلها أو تقلل من مساحتها فملأتها بكتابة السيرة الذاتية. وكأن «رحلة جبلية ـ رحلة صعبة» تعيد بناء الذات المنقسمة عن طريق سد الفجوات بالكتابة. وبذلك يكون الغرض من كتابة السيرة ليس معرفة الذات بقدر ما هو محاولة إعادة البناء مما يؤكد تعريف شارى بنستوك للسيرة الذاتية.

وقبل أن تجاهر فدوى طوقان بسيرتها الذاتية، جاهرت بمشاعرها وآلامها الخاصة فى شعرها. حتى لقد قال لها أخوها ذات يوم: «يا أختى الناس لا تهمهم مشاعرنا الخاصة، فلا تنسى هذه الحقيقة، ولكن يبدو أن طبيعتى الحزينةالانطوائية والتى جعلتنى أستغرق دائما فى الانكفاء على الذات ، هذه الطبيعة يبدو أنها كانت أقوى من نصيحة إبراهيم الذهبية. هناك حتمية فى الطبائع ، ولقد ظللت كلما حاولت اتخاذ موقف أقوى من طبيعتى أخفق وأعود بمسعاى خائبة مدحورة. وظلت محاولاتى الشعرية تدور أكثر ما تدور حول مشاعرى وآلامى الخاصة» (ص٨٣). كانت هذه الذاتية فى الشعر مصدر قلق لإبراهيم طوقان ولفدوى نفسها. فقد كان الواقع الفلسطينى يفرض على الشاعر كتابة الشعر السياسى وعندما مات إبراهيم طلب إليها والدها أن تكتب قصائد

سياسية لتملأ الفراغ الذى تركه إبراهيم : «كيف وبأى حق أو منطق يطلب إلى والدى نظم الشعر السياسى وأنا حبيسه الجدران . لا أحضر مجالس الرجال ولا أسمع النقاشات الجادة ولا أشارك فى معمعة الحياة. حتى وطنى لم أكن قد تعرفت على وجهه بعد،» (ص١٢٧). وكانت عدم قدرتها على نظم الشعر السياسى - إلا فيما ندر - مصدر صراع نفسى حاد «إذا لم أكن متحررة اجتماعيًا فكيف أستطيع أن أكافح بقلمى من أجل التحرر السياسى أو العقائدى أو الوطنى؟» (ص١٢٩).

عدم الاعتراف بالشاعرة المغرقة فى الذاتية جزء من وضعية المرأة الكاتبة. فبما أن المرأة أصلا ليس لها وضع اجتماعى مستقل فمن غير المنطقى إذن الاعتراف بذاتيتها الشديدة وعوالمها المغلقة ولم يزد هذا الإنكار لصوت فدوى طوقان سوى إحساسها بالوحدة مما جعلها - بشكل مفارق - تغرق فى الذاتية: «وليس هناك من يعى تعاستى سوى هذا الكيان الخاص بى. لقد كان هو كيانى أنا، الذى يتوتر ويتمزق ، والقلب هو قلبى أنا الذى يتقمص وينسحق، والمحنة التى تزداد تأزما هى محنتى أنا» (ص١٣٠) إن عدم قبول التعبير عن الذاتية - خاصة من الكاتبات مشكلة لم تحسم على مدار تاريخ الأدب وفى السياق الفلسطينى كان دائما السياسى الجماعى له مكانة أعلى من الفردى الذاتى مما جعل فدوى طوقان تشعر بعقدة الذنب، «وهكذا بقى عجزى التام عن الاندماج مصدر شعور بعدم الرضا وبقيت حائرة بين هذه الحالات المتعارضة موزعة النفس بفعل التعارض القائم بين قوة طبيعتى الأصلية المتحكمة وبين عدم

اقتناعى بل كرهى لهذه الطبيعة مما ولد ضميرى ما يشبه عقدة الذنب» (ص١٤٦). المجتمع نفسه الذى جعلها حبيسة الجدران هو المجتمع الذى يطالبها أن تندمج فى الجماعة لتنظم الشعر السياسى. لم يعترف المجتمع أن العزلة التى فرضت على فدوى طوقان تحولت لتكون موضوع الشعر. إلا أن أنكار ذاتية الصوت لم يكن مقتصرا على الوطن العربى. ففى الستينيات تعالت صيحات النسويات الراديكاليات بشعار كل ما هو شخصى سياسى، The Personal is political . وفى هذا تقول جين اتوميكينس: «لابد أن تتظاهر المرأة بأن كل ما تكتب عنه لاعلاقة له بحياتها بل هو أهم وأسمى من كل ما هو شخصى .. إن ثنائية العام/ الخاص. أى تراتبيه العام / الخاص هى حجر الأساس فى قهر المرأة». (٩)

ولأن فدوى طوقان لم تكتب كل شىء فى سيرتها الذاتية - أى لم تكتب كل الخاص. فقد ظلت علاقتها بالناقد العصرى أنور المعداوى فى طى الكتمان وقد قام مؤخرا رجاء النقاش بنشر كل الرسائل (سبع عشرة رسالة) التى أرسلها المعداوى لفدوى. وفى تلك الرسائل وصف المعداوى شعر فدوى طوقان بأنه شعر الأداء النفسى (١٠) وقارب بينه وبين شعر على محمود طه وإذا كانت الشاعرة لم تستطع التغلب على الذاتية الشديدة فى شعرها فقد تغلبت عليها فى سيرتها الذاتية: «لم أفتح خزانة حياتى كلها، فليس من الضرورى أن ننبش كل الخصوصيات» (ص ١٠) . وهكذا بقيت بعض الفجوات بين الداخلى والخارجى التى تعمدت الشاعرة أن تبقيها على حالها ولم تملأها بالكتابة. وهذا لايتفق مع ما يقوله

سميح القاسم فى تقديمه لسيرة فدوى طوقان: «حين يكتب الآخرون عن الفنان فإنهم يفتحون له بذلك نافذة على ذاته.. أما حين يكتب هو عن نفسه فإنه يفتح الأبواب جميعًا على مصاريعها» (ص٦). لم تفتح فدوى طوقان كل الأبواب على مصاريعها، إذ بقيت محكومة بالبيئة التى نشأت بها وغرست فيها الإحساس بالعار والخجل من كتابة الذات. «كانت كلمة الحب تقترن فى ذهنى بصورة الفضيحة والعار، فهذه هى الصورة التى طبعتها فى نفسى البيئة المحبطة منذ الصغر» (ص٨٧).

ما قدمته فدوى طوقان هو «الجانب الكفاحى»، (ص١١) من حياتها وهو الجانب الذى أضفت عليه كتابة السيرة انسجامًا وتوافقًا بسبب التباعد الزمنى فالماضى تتوافق أجزاؤه من منظور الحاضر. وفى هذا الجانب كان هناك من «لعبوا دورهم فى حياتى ثم غابوا فى طوايا الزمن» (ص٧) كان هناك الأم والأب ، الحاج حافظ، ابراهيم طوقان، نمر طوقان، الشيخة علية، علياء، وفاروق طوقان، معظمهم ذهب مع الموت والبعض ظل باقيا. من خلال التفاعل مع هؤلاء الأشخاص سواء بالسلب أو الإيجاب تشكلت حياة فدوى طوقان، كل لعب دوره ثم غاب فكانت الذات محصلة وجودهم وكان جزء كبير من ثقافة ووعى الشاعرة يتشكل بهم ولهذا تمتلأ السيرة بحكايات هؤلاء وحياتهم ورد فعل الشاعرة تجاه أفعالهم. لم تتمحور السيرة الذاتية لفدوى طوقان حول الذات بل خرجت إلى الآخر وكتبت سيرته من منظور الذات. وتشكيل صورة الذات عبر وجود الآخر فى السيرة الذاتية هو ما تسميه أودر لورد

Biomythography (١٢) . لقد أعادت فدوى طوقان كتابة ذاتها التى تشكلت فى بيئة نابلس وحكايات أهلها، الذات التى كانت «توقًا مستمرًا إلى الانطلاق خارج مناخ الزمان والمكان، والزمان هو زمان القهر والكبت والذوبان فى اللاشيئية والمكان هو سجن الدار..» (ص١٠).

لم تلتئم الفجوات الحادثة بين الداخل والخارج إلا عندما انطلقت فدوى طوقان خارج مناخ الزمان والمكان ، انتقلت من زمان الطفولة / القهر ومن سجن الدار إلى إنجلترا. مغادرة المكان جغرافيًا سمحت للذات وصورتها أن يلتقيا بشكل توافقى: «أحسست بإشراق غريب فى داخلى .. فرح لا أملك تصويره بالكلمات .. إشراقه صوفية تفصلنى عن الماضى كله تمحو عن قلبى آثار الفظاظة والخشونة والقسوة ، تطوقنى برقى الأمان والسلام النفسى،» (ص١٦٧) . هذا الانفصال عن الماضى هو الذى ساعد على ملء الفجوات بين الفردى والمجتمعى ولكن هذا الانفصال أيضًا لم يكن إلا محاولة من الذات لتتصالح مع صورتها. ظلت صورة الذات فى الماضى تعاود الظهور: «فى أحيان كثيرة أجد أن الماضى لم يذهب فقط بمعناه المادى، بل بمعناه النفسى أيضًا... عالم طفولتى فقط هو العالم الوحيد الذى لا يفقد معناه النفسى فى داخلى» (ص١٣٦).

بدأت «رحلة جبلية.. رحلة صعبة» بنية كتابة الذات وكشف الجوانب الخفية منها ولكنها كانت رحلة صعبة وكانت جبالها

شاهقة وفجواتها متسعة. انتهت فدوى طوقان إلى محاولة مصالحة الذات فى الحاضر مع صورة الذات فى الماضى مما يجعل سيرة فدوى طوقان رحلة صعبة بحق . ما بدأ كرحلة للبناء انتهى برحلة للهروب. ماذا كانت تقصد الشاعرة عندما اختارت عنوان «رحلة جبلية .. رحلة صعبة»؟ هل كانت تقصد مسار حياتها أم عملية الكتابة ذاتها؟

هوامش

١ - فدوى طوقان ، رحلة جبلية .. رحلة صعبة. دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٨٩ .

2 - Meredith Tax, **The Power of The word, Culture, Censorship, and** Voice. New York: Women's World, 1995, p. 45.

3 - Georges Gusdorf, " Conditions and Limits in Autobiography". In James Olney (ed.) **Autobiography: Essays Theoretical and Critical**. Princeton: Princeton Uiversity Press, 1980, P. 33.

4 - Shari Benstock, "Authorizing the Autobiographical". in Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl (eds,) **Feminisms**. U S A: Rutgers University Press, 1991. P. 1041.

5 - Alice Miller, **The Drama of the Gifted Child**. New York: Basic Books. 1983, P. 101

6 - Shari Benstock, " Authorizing the Autobiograpical ", P. 1041.

7 - Ellie Ragland - Sullivon. **Jacques Lacan and The Philosophy of Psychoanalysis**. urbona: university of Illinois Press 1986, P. 27.

8 - Ibid , P. 28.

9 - Jane Tompkins, " Me and My Shadow" in **Feminisms**, P. 1080.

١٠ ـ رجـاء النقـاش، بين المعـداوى وفـدوى طوقـان: صـفـحـات مجهولة من الأدب العربى المعاصر. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦، ص٢٨ . (صدرت الطبعة الأولى ١٩٧٦).

١١ ـ المرجع نفسه.

12) Bell Hooks, "Writing Autobiography". In **Feminisms**. P. 1038.

السقوط من مرتفعات وذرنج

فى معظم الدراسات النقدية التى تناولت قصة الكاتبة إميلى برونتى **مرتفعات وذرنج** بالتحليل، ظهرت «كاثرين» على أنها «وحش فى شكل امرأة»؛ فهى نارية المزاج، حادة الطباع، متمردة على التقاليد الفيكتورية رافضة للقولبة، وفى النهاية عديمة الإخلاص لزوجها «إدجار» فكان جزاءها الموت، وقد خلص بعض النقاد إلى القول بأن «كاثرين» اختارت الموت بإرادتها إذ لم تستطع الحياة «بعقدة الذنب»، ولا عجب أن يتخذ النقد النسائى موقفاً رافضًا لهذه التحليلات فى محاولة لسبر أغوار شخصية «كاثرين» وسلوكها «الشاذ»، ولنبدأ بسؤال إلى ماذا كانت تهدف إميلى برونتى عندما قامت بكتابة هذه الرواية؟ قبل الإجابة عن هذا السؤال تجدر

(*) نشرت فى مجلة هاجر، العدد الأول.

الإشـارة إلى القـيم التـقليـدية للعصـر الفـيكتـورى والتى سلبت حق المرأة فى التعبـيـر عن نفسـها واكتسـاب الذاتيـة، فكل إبداع يصـدر عنهـا لا يعتبـر إلا «سخفًا» أو «تفـاهة» أو بالأحرى تدخـلاً فى شئـون الرجال.

فـالإبداع عـمل «ذكـورى»، أمـا المرأة فـهى «المـلاك» الذى يهب (أو يجب عليها) حياته للآخرين (الرجال) لإدخـال السرور والرضا على نفوسـهم، وصـورة المرأة الملاك بدأت مع ميلتـون ونهج نهجـه معظم الكُتّاب وسـاروا على خطاه فـأصـبـحت إمـا «مـلاكًا» أو «وحـشًا» وكلاهـمـا يرمـز إلى الموت، إذن مجـرد فعل كتـابة هذه الرواية يعـد مقاومة للمحاولات التهميشية الذكورية Marginalization.

إلا أن مدى قوة تيار المقاومة لم تسر على نهج واحد فى الرواية، فـقـد بـدأت شـديدة ثم خفـتت ثم اشـتـدت (وكـأنهـا صـحـوة الموت) وأخـيـرًا انتـهت بالموت. مما يطرح فى الأفق عـدة قـضـايا أخـرى أهمها: هل كانت إميلى برونتى تقتل نفسها؟

تبدأ الرواية - دراميًا - بقول الأب لكاثرين والتى هى طفلة آنذاك «يجب أن تأخذى هذا وتعتبريه هبة من الرب - رغم أنه أسـود وكأنه من سـلالة الشـيطان»، (الفـصل الـرابع)، وفـى هذه الجـملة إرسـاء وتوضيح لقواعد السلطة فى الرواية واستخدام اسم الإشارة «هذا» - الذى يعـود علـى «هيثكليف» - لـه أهمـيـة كبـيـرة فى مـسخ هـوية «هيثكليف» أو طمسـهـا بالأحرى، و«هذا» هدية من الرب ولكنه فى الوقت نفسه «من سلالة الشيطان»، وبهذا تتحدد نقطة البداية فى

هذه الدراسة، إذ ترسم برونتى صورة «هيثكليف» على أنه الشيطان مما يُرسى تشابهًا واضحًا بين «كاثرين» وحواء.

إذ أنه فى فردوس «ميلتون» خُلقت حواء من ضلع آدم، وفى مرتفعات وذرنج تقول كاثرين عن «هيثكليف» «إنه نفسى أكثر منى» (الفصل التاسع)، وبذلك يظهر المستوى الرمزى للرواية. فقد كان «هيثكليف» (الشيطان) و«كاثرين» (حواء) يعيشان فى مرتفعات وذرنج (الجنة) وبذهابهما إلى الجرانج (الشجرة المحرمة) تفرقًا (الخطيئة) مما أفضى إلى الموت (كما تولد من الخطيئة فى فردوس ميلتون)، وبذلك سقطت «كاثرين» من «نعيم» مرتفعات وذرنج إلى «جحيم» الجرانج، والمقصود بكلمة «النعيم» هو ما كانت تتمتع به «كاثرين» هناك من نفوذ وسلطة وإن كان ذلك ضمنيًا، كانت تسبح ضد التيار ولكنها كانت «إنسانًا» مهمًا لذاته وليس فقط من أجل الدور الذى يُتوقع من المرأة أن تقوم به، ويظهور «هيثكليف» واتحاده معها فى ذات واحدة تزداد قوتها النفسية حتى أن «جلبرت» و«جوبار» Gilbert and Gubar أشارتا إلى أن «هيثكليف» يقوم مقام الليبيدو (Libido/id) عند «كاثرين»، ومما يُدعم هذا القول هو الإشارة إلى أن أقسى عقاب كان يُوقع على هذا الثنائى (شكلاً) والفرد (مضمونًا) هو التفرقة بينهما، وبذلك تعتبر «كاثرين» هى الواحد Self و«هيثكليف» أيضًا هو الواحد Self ومعًا يمثلان الآخر Other بالنسبة للمجتمع الأبوى Patriarchal Society. هذا المجتمع ممثل فى فرانسيس وهيندلى وجوزيف وهم ينتمون لمرتفعات وذرنج وكذلك الحال بالنسبة لساكنى الوحدة المكانية الأخرى. الجرانج Grange.

* * *

وقد يبدو بعض التناقض فى ازدياد قوة «كاثرين» النسائية فى اتحادها برجل، إن التصاق اللون الأسود بـ «هيثكليف» منذ بداية الرواية بالإضافة إلى المعاملة السيئة التى يتلقاها من هيندلى وخاصة الجلد بالسوط تضعه فى مرتبة دونية مشابهة لمرتبة طبقة السود المقهورة[٢]. وبالمثل تعتبر كاثرين - من وجهة النظر الأبوية - أنثى أدنى من الذكر، أى يجب ممارسة القوة معها بشكل مباشر أو غير مباشر لإخضاعها وقهرها ومحاولة جعلها الملاك فى المنزل، وبذلك يصبح هناك نقطة التقاء بين الرجل «هيثكليف» والمرأة «كاثرين» على محور القهر. وبما أنه يمكن مقارنة النساء من حيث هن مجموعة مقهورة بالسود إذن يمكن ملاحظة التشابه بين «هيثكليف» و«كاثرين»، مما يفسر ازدياد قوة كاثرين عند اتحاد روحها بروحه إلى حد أن تقول: «إنه نفسى أكثر منى» (الفصل التاسع) وهذا الاتحاد فى مجمله يمثل السلطة النسائية التى ترسمها برونتى Bronte أو تتمناها على الأقل.

* * *

هذه السلطة لا تظهر فقط من خلال الشخصيات ومستويات القهر الرمزية التى تجمع بينها، ولكنها تظهر أيضًا متمثلة فى الأماكن، فمرتفعات وذرنج نفسها ترمز إلى طبيعة المرأة فى مقابل الجرانج والذى يمثل طبيعة الرجل ومن المنطقى أن تعد مرتفعات وذرنج رمزًا لطبيعة المرأة إذا كنا قد بدأنا القول إنها «التصميم الذى سقطت منه كاثرين أو العرش الذى فقدته. فهناك لا

يوجد سادة وعبيد بل الكل سواسية Anti-hierarchical على عكس الجـرانج الـذى تتـدرج فـيـه الطبـقـات بدءًا بإدجـار لينتـون ونهـاية بالخدم. وفى حين تمثل مرتفعات وذرنج الطبيعة ترمز الجرانج إلى الثـقـافـة، وهـذا التـقـابل يزيد من صـعـوبة التـقـاء المكانين وبالتـالى صعوبة التقاء طبيعة المرأة مع طبيعة الرجل. فى مقالتها «هل المرأة للرجل. مثل الطبيعة للثقافة؟» توضح شيرى أورتنر هذا التقابل[٤]، فالثقافة تضع المرأة (الطبيعة) فى أعلى درجات السلم أو أدناها أو فى مـرتبـة الحب أو الـكراهيـة ـ وهـذا مـا حـدث عندمـا انجـذب «إدجار» بشـدة إلى «كاثرين». وفى تلك اللحظة بدأت عملية القولبة الفيكتورية للمـرأة؛ فبـعـد إقـامـة دامت خـمسـة أسـابيع فى الجـرانج تحـولت «كاثرين» (شكلاً) إلى «سيـدة مهـذبة» وبذلك صـعـدت إلى أعلى درجـات السلم. وعمليـة القولبـة المصحـوبة بعـملية تسطيح للوعى تستلزم إقصـاء «هيثكليف» عن الصـورة. وإذا كان «هيثكليف» و«كـاثرين» مـعًـا هـمـا الواحـد Self والاثنان مـعًا بالنسبـة للمجـتمـع «الآخــر» Other فإن اللحظة التى تقولبت فيهـا «كاثرين» (مؤقتًا) ـ الجرح الذى نزف من قدمها ـ هى اللحظة التى تبعثرت فيها أشلاء ذاتهـا Self مما أدى إلى التـشـوه Fragmentation of the self. لقـد أكلت «كاثرين» من الشجـرة المحـرمـة (السيدة المهذبة) فسقطت من نعـيم مـرتفـعـات وذرنج إلى جـحـيم الجـرانج. وبمعنى آخـر، تمردت «كاثرين» على تمردهـا، أى قـامت بالثورة ثم بالثورة المضـادة، وعندما أيقنت الخطأ (الخطيئة) سقطت لتصارع المرض.

* * *

ولكن ما هى نظرة الجرانج إلى الطبيعة الأصلية لـ «كاثرين» (طبيعة المرأة)؟ تتضح الرؤية من خلال اختلاف المنهج الحياتى للاثنين، والأهم هو نظرة ساكنى الجرانج لـ «هيثكليف» (كاثرين). من خلال الإشارة إلى «هيثكليف» بضمير غير العاقل (it) تظهر بوضوح عملية التهميش marginalization لطبيعة المرأة «هيثكليف/كاثرين».

إلا أنه لرسوخ وصلابة طبيعتها، لم يحدث لـ «كاثرين» سوى حالة تشويه خارجى، وظهر ذلك عندما مرضت بعد اختفاء «هيثكليف» - إذ عادت طبيعتها الأصلية. ويُرجع بعض النقاد هدوء «كاثرين» عند زواجها من «إدجار» إلى تكنيك إميلى برونتى فى إقصاء «هيثكليف» عن مسرح الأحداث لمدة ثلاث سنوات، إلا أن هذا الهدوء يجب أن يُنظر له على أنه ضياع لسلطة «كاثرين» وفقدان لهويتها الحقيقية بالإضافة إلى الجرح الغائر الذى لم يلتئم بعد. ولذلك لم يكن ظهور «هيثكليف» إلا إعادة لفتح الجرح. فقد عاد إلحاح الليبيدو ولم تعد السلطة، ولا خلاص من هذا الصراع سوى الموت. فالموت هو الوسيلة الوحيدة للهروب من المجتمع الأبوى Patriarchy. ولكن كان يجب على «كاثرين» تكفير ذنب الأكل من الشجرة المحرمة، ويبدو ذلك بوضوح فى مشهد الجنون Mad Scene، حيث تنظر فى المرآة فلا ترى سوى شىء أسود اللون، ولا تتعرف على نفسها. وهذا المشهد يحمل عدة دلالات؛ فهو يعيد إرساء علاقة التشابه بين طبيعة المرآة المقهورة وبين السود، كما

يوضح مدى التشوه الذى لحق بـ «كاثرين» لدرجة عدم تعرفها على نفسها، فهى لا تنتمى إلى الجرانج بأى شكل. تنتمى فقط إلى «هيثكليف». وكأنه قد حدث فى هذا المشهد تفريق بين الجسد والصورة أو كما يقول «برسانى» Bersani حدثت عملية تغريب للذات[٥].

* * *

فرض قواعد معينة على الأنا العليا (السيدة المهذبة/ الملاك فى المنزل/ المجتمع الأبوى/ الجرانج) وكبت بل رفض رغبات الليبيدو (هيثكليف/توحد الذات) كل هذا أفضى إلى موت كاثرين، خاصة إذا تذكرنا أن فى ذاك الوقت كانت كاثرين حاملاً، وقد يكون مشهد الجنون Mad scene الذى ذكرناه من قبل محاولة منها لطرد الغريب القابع فى أحشائها. إن هذا الغريب (كاثرين الصغيرة فيما بعد) هو الدليل الحى الذى يذكرها فى كل لحظة أنها فقدت النعيم الذى كانت تتمتع به من قبل فى اتحادها مع «هيثكليف». وفقدان النعيم - الخروج من الجنة - معناه الدخول فى دائرة الزمن (الميلاد/الموت). وبذلك أصبح ميلاد الطفل وموت الأم ضرورة حتمية، لقد أدت «كاثرين» الدور المطلوب منها أمام الثقافة الفيكتورية (الجرانج) ولم يبق لها سوى الموت.

* * *

ويظل السؤال: هل كانت «إميلى برونتى» تقتل نفسها؟ إذا كانت «برونتى» ترمز إلى موتها بموت «كاثرين»، فإن ذلك يعنى حتميًا

النفى «الوجودى» للرواية، إن موت «كاثرين» معناه الخروج من دائرة الزمن (الميلاد/الموت) لكى تعود إلى نقطة البداية «النعيم».

وقد كانت كاثرين قبل موتها وفى لقائها الأخير مع «هيثكليف» تعرف الرحلة القادمة تمام المعرفة إذ قالت له: «لن أستريح حتى تأتى إلىّ» (الفصل الخامس عشر) وكان ما قالته، إذ ظل «هيثكليف» يتعذب حتى تخلص من قيود دائرة الزمن ولحق بها. وما يهم هنا هو التشابه بين طريقة موت كل منهما: إذ عمد الاثنان إلى الإضراب عن الطعام Self - starvation وهى وسيلة الضعيف المقهور. وبذلك تظهر مرة أخرى فكرة الواحد والآخر Self and the other. فالذات لا تهدأ حتى يعود تماسكها وتوحدها وبذلك لم تكن إميلى برونتى تقتل نفسها بل كانت تحاول استرداد نعيم وذرنج. والدليل على ذلك أنها جعلت أحد رعاة الغنم يروى واقعة مشاهدة «هيثكليف» وكاثرين يمشيان معًا - بعد موتهما. لقد كانت كاثرين مصرة على استرداد ما فقدته، مصرة على تضميد الجرح الذى نزف وظل ينزف من قدمها منذ ذهابها إلى الجرانج، وما من وسيلة لاسترداد الهوية فى مجتمع بطريركى إلا الخروج منه والعودة إلى نقطة البداية.

وبذلك تثبت إميلى برونتى أن فاعلية المرأة لا تأتى من فاعلية الرجل[٧]. بل تنبع من وعيها وإرادتها. إذ كانت كاثرين قد أخطأت وأخضعت ذاتها وكيانها للسلطة الذكورية الثقافية وقبلت أن تعيش بقيود الأنا العليا فقط، فقد حطمت كل هذه الأسوار فيما بعد بما

فى ذلك أسوار الجسد لكى تخرج إلى اللانهائى وتستعيد الليبيدو/العرش المفقود. وكما يقول د هـ. لورنس: «قد يكون تحرر النساء من أعظم الثورات فى العصر الحديث بل قد تكون من أشد الحروب ضراوة لمدة تزيد على المائتى عام هى حرب النساء لنيل الاستقلال أو الحرية»(٨).

الهوامش:

(1) Adrienne Rich, **Poems, , Selected and New**, 1950 - 74. New York: Norton. 1975, p.146.

(2) Sandra M. Gliert and Susan Gubar, **The Mad Woman in the Attic.** New Howen and London: Yale UP, 1979.

(3) Roman Selden. **A Reader' s Guide to Contemprorary Literary** Theory. the Harvestes Press, 1985, p.

(4) Sherry Ortner, "Is Female to Male as Nature to Culture?" in **Woman Culture, and Society**, ed Michelle Zimlbolist Rosaldo and Lowise Lamphére Stanford: Stanford UP.1976.

(5) Leo Bersani, **A Future Fora Styanax.** Boston: Liltle Brown, 1976, pp. 208 - 9

(6) Marlqeue Boskind - Lodlahl, Cinderella's Step - Sisters: A Feminist Perspective on Anorexia Nerevosa and Bulimia' **Signs** - on: 2 (winter 1976) pp. 343 - 44.

(٧) نصر أبو زيد، «المرأة فى المجتمع» أدب ونقد، العدد رقم ٩٣ ص ٥٣.

(8) D. H. Lawrence, **The Real Thing.**

عبيد وامـاء : سـادة وسـيدات

«يا ابنائى، لا تقتحموا الأشياء مباشرة، انتم ضعفاء جداً، خذوها منى، اقتحموها جانبيًا.. تظاهروا بأنكم اموات، تمثلوا دور الكلب النائم». (بلزاك، الفلاحون)

خضوع المرأة للرجل جزء أصيل فى تراث المجتمع المصرى وهو جزء يضرب بجذور عميقة لا يسهل اقتلاعها إذ أنه يستمد قوته من الأعراف والتقاليد والتاريخ واللغة والخطاب الدينى. والضغوط التى يمارسها المجتمع تضعها فى المرتبة الأدنى وهى مرتبة لا يمكن للمرأة الفكاك منها إلا شكلاً كأن تحصل على قسط وافر من التعليم مثلاً أو تغير من ملبسها، ولكنها فى النهاية تتحرك وتتنفس تحت مظلة خطاب الهيمنة الذكورى، والذى سنسمه الخطاب المسيطر.

(*) نشرت بمجلة القاهرة .

وتجب الإشارة هنا إلى بعض أدبيات الحركة النسائية التى تدعو إلى تحرير المجتمع حتى تتحرر المرأة وهو قول ليس ببعيد عن الحقيقة إلا أن شروطه ليست متوافرة. ففكرة تحرير المجتمع بهذا الشكل ليست إلا فكرة طوباوية لا يمكن تحقيقها فى وجود الملكية الخاصة[1]. وفى وجود فكرة الملكية أصبح الشكل الطبيعى للمجتمعات شكلاً تراتبيًا هرميًا تقهر فيه كل طبقة الطبقة الأدنى منها. وفى المجتمع الراهن - والسابق - توضع المرأة فى الطبقات الدنيا من هذا السلم. وبقدر خصوصية كل طبقة اجتماعية بقدر ما يتم الإعلان عن هذه المكانة الدنيا. فالمرأة فى الطبقة العاملة/الشعبية يختلف وضعها تمامًا عن المرأة فى الطبقات المتوسطة إلا أنه فى النهاية تبقى السلطة المعلنة للخطاب المسيطر.

ولأن المحكوم لابد أن يهمس من وراء ظهر الحاكم فإن هذه السلطة المطلقة للخطاب المعلن المسيطر لابد وأن يتم التحايل عليها بأشكال متعددة من المقاومة وهى أشكال غير مسيسة لم تحظ باهتمام علماء الاجتماع إلا مؤخرًا وإن كانت دائمًا محل اهتمام علماء الأنثروبولوچيا. وبهذا أدى الخطاب المعلن إلى توليد خطاب مستتر من قبل النساء وهو خطاب يحفظ للمجتمع بعض التوازن ويحميه من الانفجار. ويُعرف چيمس سكوت الخطاب المستتر على أنه يمثل «الخطاب» التصرف، الكلام، الممارسات - الذى يكون، بشكل اعتيادى، مستبعدًا خارج إطار الخطاب العلنى الذى يمارسه الخاضعون، بفعل ممارسة السلطة. ومن هنا، فإن ممارسة السيطرة هى التى تخلق الخطاب المستتر»[2].

أما مسألة ما إذا كن النساء يعرفن أنهن خاضعات أم لا فهو شيء لا يتم الإعلان عنه بشكل مباشر إلا فى حالات قليلة نادرة. فالإعلان المباشر يعنى التمرد مما يستدعى رد فعل مضاد. فى حين أن العلاقة الجدلية بين الخطاب المعلن والخطاب المستتر تسمح بمساحة للتحرك للحصول على بعض الحريات بشكل يرضاه المجتمع ويقبله ولا يهدر سلطة الخطاب المعلن. ولذا يأتى إعلان النساء معرفتهن بأنهن محكومات بشكل غير مباشر مثل الموافقة العلنية على ما يُقال والتبجيل والتعظيم (كما كانت تفعل أمينة وأبنائها مع سى السيد) والإيماءات الإيجابية والإنصات بانتباه شديد حتى لما يعد إساءة. ويلاحظ هوشتشايلد: «أن تكون للمرء وضعية أكثر رفعة معناه أن تكون لديه مطالبة أقوى بالمردود، بما فى ذلك المردود العاطفى. ومعناه أيضًا أن يكون أكثر تمتعًا بوسائل تعزيز هذه المطالب. فالحال أن السلوك المحترم الذى يبديه الخدم والنساء من الابتسامات المشجعة، الإنصات بانتباه، الضحكة الموافقة، التعليقات الإيجابية، الإعجاب والاهتمام. تأتى هنا لتبدو طبيعية، بل ومتماشية مع الشخصية الفردية أكثر مما تبدو ذات علاقة بأنواع التبادلات السلوكية التى يبديها فى العادة الناس ذوو المكانة المتدنية»[٣].

وهذه الموافقة على الخطاب المعلن والمساهمة فى تعزيز قوته تخلق لدى النساء وعيًا مزدوجًا. فهن يمارسن الخطاب المستتر الذى يدل على رفضهن للخطاب المعلن وفى نفس الوقت يعلن موافقتهن على الخطاب المعلن عن طريق الخضوع الشكلى لقوانينه.

وفى معرض الحديث عن الوعى المزدوج لدى الأمريكى الأسود يقول Du Bois: «مما لا شك فيه أن مثل هذه الحياة المزدوجة بما يصحبها من أفكار مزدوجة وواجبات مزدوجة، وطبقات اجتماعية مزدوجة، تؤدى إلى انبثاق كلمات مزدوجة ومثل عليا مزدوجة، وتغرى الذهن بسلوك الادعاء أو التمرد، النفاق والتجذر»(٤).

إن وضوح حقيقة وجود هذا الوعى المزدوج - والذى أصبح سمة من سمات المجتمع المصرى لا يدل إلا على قوة الخطاب المعلن الذى يحظى بالقبول الرسمى ولذا تشتد قوة الخطاب المستتر بشكل متواز مع الخطاب المعلن فلا يصطدم به. وتعتبر هذه الحياة المزدوجة ملاذًا آمنًا من بطش الخطاب المعلن الذى لا يقبل الخروج عن حدوده. فخضوع النساء فى حد ذاته هو المرآة العاكسة لقوة السلطة الأبوية. وتتحول مجاورة الخطاب المستتر للخطاب المعلن إلى عقد اجتماعى ضمنى غير معلن: «عندما يشعر الناس أن ليس فى إمكانهم أن يفعلوا الكثير بصدد العناصر الأساسية فى وضعهم، ويشعرون بهذا، ليس بالضرورة مع كثير من اليأس أو الخيبة أو الغضب، بل بوصفه حقيقة من حقائق الحياة، نجدهم يتبنون إزاء هذا الوضع مواقف تسمح لهم بأن يعيشوا حياة يمكن عيشها من دون أن يخالجهم شعور دائم وضاغط بالوضع الأكثر اتساعًا ككل» ويضيف ريتشارد هوجارت أن هذه المواقف «تنتمى كثيرًا إلى وضعية الافتقار إلى أى خيار آخر»(٥).

ونتيجة هذا الافتقار إلى أى اختيار آخر يقمن النساء بالتفنن فى ابتداع الخطاب المستتر وهو يعتمد على المواربة والسيطرة على

الذات فى مواجهة السلطة مما سمح له أن أن يصبح جزءًا من التراث العلنى العام دون أن يطاله الأذى. والفرق بين الخطاب المستتر لدى جماعة محكومة سياسيًا والخطاب المستتر الخاص بالنساءفى مصر هو أن الأول يحاول إيصال رسالة معارضة للسلطة أما الثانى فوظيفته تكمن فى التخفيف من الضغوط وتعويض الحقوق المسلوبة بشكل آخر. وأشهر فنون نسج الخطاب النسائى المستتر هى: تلبس الجن فى جسد المرأة، الشعوذة، القيل والقال، التذمر، الأمثلة والحكايات والأغانى الشعبية، وأخيرًا الملبس.

تعتبر ظاهرة تلبس الجن فى جسد المرأة شيئًا شائعًا ليس فقط فى الطبقات الشعبية بل وفى بعض الفئات الأخرى المتعلمة. وهى ظاهرة انتشرت كالنار فى الهشيم فى السنوات الأخيرة فنجد الأم تسوق ابنتها إلى الشيخ الذى يداوى «بالقرآن» ويخرج الجن ويُدخله الإسلام!! ووصلت الظاهرة إلى حد أن قام العديد من هؤلاء «الشيوخ» بإصدار كتبًا فى هذا الموضوع. وعندما يتلبس الجن فى جسد المرأة يصبح كل شىء مقبولاً منها كالصياح وتكسير الأوامر ورفض الزواج. ويقول جيمس سكوت: «إن المرأة التى تستولى عليها الروح تستطيع أن تذيع شكاويها من زوجها ومن الأقارب، وأن تشتمهم وأن تتقدم بطلبات، أى أن تخالف بوجه عام، المعايير القوية فى مجال سيطرة الذكور. ثم يُمكن لها فيما هى خاضعة مملوكة أن تتوقف عن العمل، وأن تُعطى هدايا، وأن تُعامل بصورة عامة بالتسامح، وبما أنها ليست هى التى تقوم بالعمل، بل الروح التى استولت عليها كليًا، فإنه لا يمكن أن تعتبر مسئولة عن كلماتها.

ونتيجة ذلك هي نوع من الاعتراض ا لمخفف الذى لا يجرؤ على ذكر اسمه، إلا أنه غالبًا ما يمكن التوصل إليه لأن مزاعمه تنبئ على ما يلحظ من روح قوية، لا من المرأة نفسها»[٦]. وقد أصبحت هذه الظاهرة جزءًا من التراث العلنى العام لأنها تتمسح بالدين فلا يجرؤ أحد على مناهضتها حتى أن الشيخ محمد متولى الشعراوى أدلى بحديث فى أحد المجلات الحكومية عن كيفية استخراج الجن من جسد الإنسان. وبهذا تحول الجن إلى ذريعة آمنة يمكن عبرها إعلان العصيان.

ولا تنفصل الشعوذة عن فكرة الجن. وأشهر أنوع الشعوذة التى تلجأ إليها النساء هى فكرة «الأعمال» والمعتمدة على السحر. وبهذه «الأعمال» يمكن الشعور بالسيطرة على الرجال فهى ليست إلا نوعًا من أنواع العدوان الخفى الذى يتضمن الأذى أو الإرغام على فعل شىء ما كأن يطلق الرجل زوجته أو يتزوج من إمرأة بعينها وقد يصل الأمر إلى حد «الربط» وهو تعجيز الرجل جنسيًا بشكل مؤقت.

أما القيل والقال فهو وسيلة تعويضية أخرى تعمل كبديل لإعلان العداء المكشوف شفهيًا. فالنميمة فى مجالس النساء والتى يدور جزء كبير منها عن الرجال تعادل النقد المر اللاذع. فالنساء فى هذه المجالس يقلن ما لا يمكنهن قوله مباشرة فى وجه السلطة. كما يتم أحيانًا إحلال الخيال مكان الواقع كأن تؤكد المرأة مثلاً لبقية النساء أن زوجها يتدله فى حبها فى حين أنه فى الواقع

يضربها كل يوم. وبهذا يساعد الخيال على تحمل تبعات الواقع الصعبة. أما القيل والقال الصادر عن المرأة ضد المرأة فهو ذو دلالة كبيرة. فمن الطبيعى أن اللغط يكثر حول المرأة المتفردة المتميزة بشكل ما. والمتفردة هى الخارجة عن الحدود الذى يصيغها الخطاب المعلن. وتجاوز تلك الحدود معناه التحرر من أقنعة الخطاب المستتر فيتم وصم الخارجة عن الناموس بمختلف الرذائل. ولأن ذلك يتكرر كثيرًا - فى كل الطبقات بلا استثناء - توصف المرأة أنها أكثر نميمة وميلاً للوقيعة من الرجال لأنها تشعر «بالغيرة» و«الغل» تجاه قريناتها. وهذا صواب إلى حد كبير إلا أن «الغيرة» هنا ليست ذاك المفهوم الساذج البسيط الذى يعمد الخطاب المعلن إلى المبالغة فى تصويره. إنها الغيرة الناتجة عن الرغبة الشديدة فى التمرد وإعلان العصيان مع عدم القدرة على إتيان الفعل. أما «الغل» فهو المعادل الموضوعى للغضب الموجه للمرأة التى تضعف تماسك الخطاب المستتر بخروجها عنه. ويتساءل چيمس سكوت: «كم يبلغ مدى تماسك الخطاب المشترك بين جماعة معينة من المحكومين؟» ويضيف: «وما التساؤل حول مقدار تماسك الخطاب المستتر ووحدته سوى التساؤل حول مدى اتساع الثقوب الاجتماعية التى يمر الخضوع عبرها، فإذا كان المحكومون مشتتين كليًا من المؤكد أنه لن تكون ثمة ثقوب يمكن عبرها التركيز على عمل نقدى وجماعى»(٧).

أما الأمثلة والأغانى الشعبية فهى تدخل فيما يسميه سكوت التعريض بالتعبير الملطف(٨) وكما أن لها جوانبها الإيجابية إلا أنها تعتبر أقوى ركيزة فى الخطاب المستتر فهى «ضربة مستقيمة بعصا

عـوجــاء»[٩] وخـاصـة أنه لا يمكن تحـديد صـاحب الضـربة. وهذا الشكل ينتشر بشكل أكبر فى الطبقات الشعبية ويصبح جزءًا من أشكال المقاومة اليومية.

أمـا التـذمـر وهو أشـهـر أنواع الشكوى فله أشكالاً عـديدة لعل أكثرها شيوعًا بين النساء هو التنهد ويقول الدكتور ع.ع. فى كتابه «تراث العبيد»: «التنفس بصوت مسموع قد يكون (تنهيدًا أو تنهدًا) وهو صوت يصدره الشخص إن أحس أن الكلام الذى يسمعه غير مستساغ أو إذا وقع عليه الظلم»[١٠] والتنهد يعتبر من أكثر الأشكال أمنًا إذ يمكن للمرأة أن تنكر أنها قامت بالتشكى أصلاً إذا شعرت أن بطشًا ما سيقع عليها.

وفى النهاية يأتى الملبس كآخر فن من فنون الخطاب المستتر وهذا ليس بمستغرب على المجتمع المصرى الذى تغنى بالمثل القائل: «كل اللى يعجبك والبس اللى يعجب الناس». مؤخرًا، انتشر الحجاب بشكل يدعو إلى التساؤل وقد قُدمت عدة تفسيرات فى هذا الشأن لا مجال للخوض فيها. لكنه من الثابت أن الخطاب المعلن الذكورى يفترض الحجاب شرطًا من شروط فضيلة المرأة وبدونه تتحول المرأة إلى كائن منبوذ تعرض جسدها وشعرها للرجال فيزداد حولها القيل والقال وتشتد عليها قبضة السلطة وبذلك تُقفل كل الثغرات التى يمكن من خلالها الحصول على بعض الحريات. فيأتى الحجاب ليقدم للخطاب المسيطر الشكل الذى يرضاه وليسمح للمرأة أن تنضم إلى قافلة الخطاب المستتر[١١].

فالحجاب هنا يتحول إلى علامة Sign تم تفريغها من المضمون. وقد تقاوم المرأة فى الطبقات الشعبية فكرة ارتداء الحجاب حتى تتزوج ومن ثم تتحجب على الفور. لقد تحول الحجاب إلى سلاح تواجه به المرأة كل ما يُمكن أن يصيبها من أذى. وهو جواز المرور الذى به تدخل إلى عالم الفضيلة حتى أنه فى حادث هتك عرض فتاة العتبة كانت الصحف تدافع عن الفتاة باعتبارها «فتاة ذات أخلاق ومتدينة ترتدى الحجاب» وكأن الحجاب كان يجب أن يكون الدرع الواقى ضد هذا الحادث. وكأنها لو لم تكن محجبة لكانت تستحق ما حدث لها!!

هناك بالطبع الكثير والكثير من أقنعة التنكر الأخرى التى تبتدعها المرأة فى حياتها اليومية لمواجهة القمع المفروض عليها. ومن الثابت أن هذا الخطاب المستتر تم نسجه تاريخيًا على يد شهرزاد التى كانت تهمس بالحكايات لتؤخر سيف مسرور وكانت أختها تساعدها فى هذا. ومن الثابت أيضًا أنه أحيانًا ما يحدث انفجار لحظى مؤقت عابر يتم فيه الإعلان عن هذا التراث المكتوم المستتر وهى لحظة توصم بالجنون لأنها تكون حادة وعنيفة وعشوائية. ولازال لدى النساء الكثير والكثير مما يجب أن يُقال ويُحكى عندما تتح لهم فرصة إعلان التراث الخفى وفرصة خرق الصمت. ولكن... جدار الصمت سميك وعنيد قام الخطاب المعلن المسيطر بتقويته بالخوف من فقدان السلطة والخوف من الآخر والخوف من.. رد الفعل، لذلك «على المرء أن يتحمل ما لدى سادته من افتقار إلى الحكمة»[١٢].

الهوامش:

(١) انجلز، أصل العائلة.

(٢) جيمس سكوت، المقاومة بالحيلة. كيف يهمس المحكوم من وراء ظهر الحاكم. ت. إبراهيم العريس ومخايل خورى. (دار الساقى: ١٩٩٥) ص ٤٦.

(3) Arlie Russell Hochschild, The Managed Heart: The Commercialization Of human Feeling. Berkeley: U Cflifornia Press, 1983, pp. 90 - 91.

(4) W.E.B Du Bois, "On The Faith of The Fathers" In **The Souls of** Black Folks. NY: New American Library, 1969, pp. 221 - 222.

(5) Richard Hoggart, **The use of Literacy: Aspects of Working Class** Life. London: Chalto and Windus, 1954, pp. 77 - 78.

(٦) جيمس سكوت، ص ١٧٦.

(٧) المصدر السابق، ص ١٦٨ ـ ١٦٩.

(٨) المصدر السابق، ص ١٨٦.

(٩) المصدر السابق، ص ١٨٧.

(١٠) الدكتور ع. ع.، تراث العبيد فى حكم مصر المعاصرة. (القاهرة، المكتب العربى للمعارف، ١٩٩٥) ص ١١١.

(١١) لا يمكن تعميم القول هنا على كل من ترتدى الحجاب لأن هذا يفضى إلى تبسيط مبالغ فيه ولكننا نركز هنا على انتشار الظاهرة بشكل عام .

(١٢) يوريبيدس، مسرحية «الفينيقيات».

الانفجار أم الانهيار؟

فى «الانفجار»[1] تتقل ناديا خوست[2] تجربة يصعب بلورتها فى اللغة عموماً وفى قصة قصيرة خصوصاً - انهيار جيل وقيام جيل جديد. تحمل التجربة أقصى درجات الكثافة نتيجة تشابك وتقاطع عدة خطوط مختلفة. وهذا التداخل الشديد مع عدم وجود مركزية للتشابك والتقاطع بالإضافة إلى تشبث الذاكرة بالتفاصيل الصغيرة يحول القصة إلى لوحة سريالية ذات ألوان متناسقة وغير متناسقة، لا نكاد نعرف بدايتها من نهايتها إلا على الورق.

من خلال هذه اللوحة تعبر الكاتبة عن محاولة الذات الحفاظ على استمراريتها وثباتها فى عالم يتغير بعنف. يتم تصوير هذه المحاولة من خلال شخصية البطلة التى رسمت أحلامها بألوان واضحة فى الصبا «فى الطريق إلى المدرسة» وحافظت على توهج

هذه الألوان وهى «فى الطريق إلى الجامعة» لتلقى المحاضرة. فيما بين الطريقين لم تتغير الأحلام والأفكار ولكن تغير الزمن والعالم وظلت استمرارية الذات شاهداً على «ماض يحترق وحاضر يرتجف. كأن ريحاً عاتية جرت الناس إلى الندم على حياتهم الماضية كلها، فنفضوها كما ينفض الغبار عن السجاد. لم يتركوا ثنية يخبئون فيها نزهة أو حباً أو ذكرى. كأن تلك الأفراح كانت اثماً»(٥٩).

فيما بين «ماض يحترق وحاضر يرتجف» يتأرجح وعى البطلة بعنف حتى ليصبح مضمون وتكنيك السرد مماثلان لاحساسها بالحياة: «ويكون العمر هو تلك الأجزاء الصغيرة كالفسيفساء تضع احداها إلى جانب الأخرى مسرعة فى نهاية كل يوم، ويضيع بعضها أو يتكسر البعض الآخر؟»(٥٥). تتأرجح الذاكرة بين الماضى والحاضر فى محاولة جاهدة لتزيين الحاضر بصور الماضى. كما يتأرجح الصوت نتيجة الإصرار على نقل روح الماضى السعيد إلى روح الحاضر المحتضرة. وهذا التأرجح يولد عدة ثنائيات: الطريق إلى المدرسة/ الطريق إلى الجامعة، الأنا/ الآخر، التعليم/ الدين، الأفق/ البنايات، الحب/ الهزيمة. ورغم أن هذه الثنائيات ـ فى الأصل ـ مكملة لبعضها، الا أن الهوة الحادثة بين الماضى والحاضر تضفى تضاداً حاداً على كل ثنائية.

يتجسد هذا التضاد فى الصدام الذى يحدث بين الخطاب المعرفى للبطلة المبنى على العناصر الأولى من الثنائينات وبين

العناصر الثانية. فقد تكونت هوية البطلة ثقافياً بفعل تلك العناصر الأولى: الطريق إلى المدرسة، الأنا، التعليم، الأفق، الحب. وبذلك تحتل هذه العناصر مركز الصدارة فى الثنائيات باعتبارها الطبيعية، أو الحقيقية، كما تقول جوديت باتلر Judith Butler[٣]، وفى هذا تعميق لفكرة التضاد الزائفة التى تزيد من معاناة البطلة فى ذهابها وإيابها بين الحاضر والماضى.

«فى الطريق إلى المدرسة» تكونت مفردات الخطاب المعرفى: «كانت تنتبه إلى أشجار الزنزلخت المزهرة، تمر تحتها، تمتص عبقها، تشرب لونها الناعم البنفسجى. سعيدة نعم، سعيدة!»(٥٥). إنها الهوية التى تأسست على الألوان والروائح والأحلام فى العالم الخارجى، وهى الهوية التى لم توضع محل الاختبار والتساؤل إلا فى الحاضر: «فى الطريق إلى الجامعة». وكأن الهوية الأولى التى تكونت هى المعادل لما تسميه كريستيفا Kristeva «المرحلة السيموطيقية» عند الطفل(٤). كانت البطلة جزءاً من الطريق إلى المدرسة والأفق خلف المدرسة: «كأنها مشت فى الحياة كما مشت يومذاك فى طريق المدرسة، مستقيمة، تنظر إلى الأفق،! يقول من يراها ثابتة، مثابرة، إنها تذهب إليه وقريباً، قريباً تصل!»(٥٦). ظلت هذه المرحلة السميوطيقية ملازمة للهوية نتيجة التوحد الشديد الذى حدث بين البطلة والطبيعة (الأم) وظلت «تتفرج.. على حبات الباذنجان اللماعة بين الأوراق، وتشم عبق ورق البندورة، وتلمح الساقية وعلى كتفها شجرة الجوز الكبيرة»(٥٦).

فى الحاضر، أفاقت على أن العمر قد قفز وتحول «الطريق المحفوف بالبساتين» إلى «طريق تحف به البنايات»(٥٧). وكأن هذه البنايات تعادل «مرحلة المرآة» ـ أى المرحلة التى ينفصل فيها الطفل عن أمه ليدخل «المرحلة الرمزية» Symbolic وهى المرحلة التى يبدأ فيها تعلم اللغة(٥). ظهرت البنايات التى تسد الأفق عندما قفز العمر، وأصبحت أستاذة فى الجامعة وهكذا جاءت مرحلة اختبار الهوية متأخرة. وجاءت أيضاً مقاومة «المرحلة الرمزية» شرسة: «ظلت تحضر دروسها فى عناية، ظلت تصحح أوراق طلابها فى انتباه، ظل تراجع المستوى العلمى يقلقها، ظلت تناقش فى حرارة المشاكل التى نوقشت مرات. وبقيت تهوى الزهر الذى يعبق فى الصباح، وتلبس ألواناً مفرحة وتوزع نباتاتها فى الشرقة الصغيرة، وتزين جدرانها بصور لوحات، وتخيط للستائر حافة من الدانتيل»(٥٨).

وبذلك لم يكمل الماضى لوحة الحاضر بل أصبح مناقضاً له فلا يمكن أن تعيش الآن فى المرحلة الرمزية بمنطق الأمس السيموطيقى: «قال لها طالب: (جيكلم حمل لنا هذه الأيام) ارتعشت. هل تلومه؟ شاب، والأفق فى الطريق إلى الجامعة تحجبه بنايات مرتفعة. أشفقت عليه»(٦٠). لم تكن الجامعة فى نهاية طريقها إلى المدرسة، لم تكن فى الأفق أو مثله بل مختلفة عنه. وظلت تتمنى «أن تعود صبية إلى طريق المدرسة، تحمل دواه الحبر، وتمشى مسرعة، مسرعة، وتتلقى نسيم البساتين على طرف الطريق وتلحق ألوان الغروب المبكر فى العودة»(٦١). تزداد كثافة

التناقض بين الجيل القديم والجديد إذن عن طريق تكثيف التناقض بين المدرسة والجامعة. في المدرسة كانت هناك تجربة مشتركة تجمع بينها وبين الآخر: «ماذا تفعلن في الصيف يا بنات؟ لنتبادل الكتب!.. متى المسابقة يا بنات وما هي الأسئلة المتوقعة؟ حضروا القهوة كي نستطيع السهر حتى الفجر! لكن هل سننجح؟»(٥٩). العلاقة بالآخر في الماضي لم تضع القناعات والأفكار موضع تساؤل أو تشكيك. في الحاضر، حيث البنايات تسد الأفق، لم تعد التجربة مشتركة بل مفككة وفردية: «قالت لها زميلتها: المرأة التي تشتغل زادت همومها ببيتها. أضفنا إلى هم البيت العمل خارجه! كلت يدي من تصحيح أوراق الامتحانات. ولا شيء يستحق التصحيح! هل كنا على حق يوم اخترنا العلم والشغل؟» (٦٠).

وبالتدريج تكتسب العناصر الثانية من كل ثنائية قوة تسمح لها بخنق العناصر الأولى ورغم أن إلغاء الثنائية يلغي التضاد إلا أنه يلغي السماح بالتعددية أيضاً. فقد ضعفت الأنا في مواجهة الآخر/ الحاضر: «غير جيرانها وأصحابها ملابسهم. من كانت تصافحه أمس يسحب يده اليوم كيلا تلمسه. يخشى الدنس! هي دنس؟!»(٥٨)، ضعفت العقلية العلمية، في مقابل تصاعد قوة العقلية الدينية: «أين بقي طريقها الذي تمشي فيه مثابرة مسرعة؟ من جانب سراويل ضيقة ومن جانب آخر ثياب قاتمة حتى الأرض وبراقع قاتمة. حروب وجرائم. انقلابات وتوبة»(٥٩)، ضعف الحب في مواجهة الهزيمة: «منذ زمن طويل لم تعد تنام على زند المحب. ولم تعد عيناه معبأتين بالشوق. تخشى أن تعترف. هو أيضاً

كالمهزومين انطفأت فيه النضارة»(٦١) وماتت المدرسة فى مواجهة الجامعة: «ماذا تقول هذ اليوم فى طلابها وطالباتها الذين لا يكتبون بلغة سليمة؟ تقول: تخطئون فى اللغة. فيجيبون: لكن معادلاتنا صحيحة. ما شأن العلوم باللغة!»(٥٧)". وهكذا لم يعد هناك مكاناً لأى ثنائيات أو عدة مفردات. الحاضر لا يمكنه استيعاب مفردات مختلفة والمنطق الرمزى لا يقبل المنطق السميوطيقى الذى يبدو له غامضاً غير مفهوماً.

وحتى النهاية تبقى البطلة فى حالة تشبث بهويتها الأولى وفى حنين دائم لها. إنه الحنين والتشبث اللذان يعادلان مقاومة الانهيار والمحاولات الجاهدة للحفاظ على استمرارية الذات التى لم تتحول إلى مفردة من مفردات المنطق الرمزى: «عند الضوء الأحمر صادفت بستانياً يجر عربة خضار. التفتت إليه. نعم هو نفسه! هو ذلك البستانى الذى كان يزرع البندورة والباذنجان ويسقى البستان من الساقية. نظر إليها. هل عرفها هو أيضاً؟ مكان بستانه القديم بناية اليوم. فهل ظل ثابتاً مثلها..» (٦١). وبعيداً عن اختلاط الخيال بالواقع فى هذه الواقعة، فهى ترمز إلى عودة البطلة إلى الخلف بحثاً عن الأمان المفتقد فى الحاضر. ولأن الحاضر يسمح للعناصر الثانية من كل ثنائية بفرض الهيمنة وألغى العناصر الأولى - هوية الشخصية - فمن الطبيعى أن يتم الغاء كل ما هو متصل بالمنطق السيموطيقى الأول ليصبح المكان والزمان والخطاب ملكاً للمنطق الرمزى. وهكذا تزداد سرعة ايقاع السرد ويظل نظر البطلة مثبتاً على البستانى/الماضى «وفى تلك اللحظة حدث الانفجار. فى لمحة خاطفة كالبرق شعرت بأنها كانت تتوقع ذلك. بل

كأنها رأته من قبل»(٦٢). وهكذا ينتصر ـ على مستوى المضمون ـ منطق اللاتعددية وتتكسر لوحة الفسيفساء وتنهار فى الإنفجار ـ إنه نقطة توقف استمرارية الذات «الضوء الأحمر».

ورغم هذا تنجح الكاتبة فى الحفاظ على الهوية الأولى حتى آخر لحظة وذلك عن طريق التكنيك المستخدم فى السرد: «فعند ذلك الضوء الأحمر تجمعت فى باقة أجزاء حياتها كلها، المدرسة، زميلاتها، الطرقات، البساتين، وحتى حذاؤها الوحيد المبتل.. سريرها، نباتاتها، طقمها المتوهج، ملامح صاحباتها، تجمعت فى باقة واحدة ثم تناثرت شظايا»(٦٢). عند الانفجار لم تنهار الهوية السميوطيقية بل تماسكت وتجمعت فى باقة واحدة. ومنذ بداية القصة حتى نهايتها ظلت تفاصيل الماضى تحكم آلية السرد رغم سيطرة الحاضر فكانت استعادة التفاصيل هى أقوى مقاومة للانهيار لأن الذاكرة لم تكن تستعيد التفاصيل متناثرة بل كانت تستعيدها ضمن سياقها الذى وردت فيه فمثلاً تغير المنظر كله فى الطريق إلى الجامعة ولكنها ظلت محتفظة بالمنظر فى الطريق إلى المدرسة و«ثبتته بألوانه وخطوطه نفسها فى ذاكرتها وقالت، عندى لن يموت!»(٥٦). إن استعادة التفاصيل وتكرارها وإعادة كتابتها عدة مرات يؤدى إلى ترسيخ قوة الهوية الأولى/ السميوطيقية إذ أن «القواعد التى تحكم الهوية أى التى تمكن وتحد الارساء الواضح للأنا.. تعمل من خلال التكرار»(٦).

«الانفجار» قصة تقاوم الانهيار بالتكرار وبتوظيف الذاكرة وناديا خوست كاتبة تواجه الانهيار بالكتابة.

الهوامش:

(١) كل هذا الصوت الجميل، مختارات قصصية لكاتبات عربيات. تحرير وتقديم د. لطيفة الزيات. القاهرة: دار المرأة العربية للنشر نور، ١٩٩٤. ص ٥٥ ـ ٦٢.

(٢) ناديا خوست كاتبة سورية لها عدة أعمال إبداعية ونقدية منها: «أحب الشام» (مجموعة قصصية، ١٩٦٢)، «في القلب شيء آخر» (مجموعة قصصية، ١٩٧٩)، «كتاب ومواقف» (دراسات نقدية، ١٩٨٣)، «(دراسات نقدية، ١٩٨٣)، «في سجن عكا» (مجموعة قصصية، ١٩٨٤)، «الهجرة من الجنة» (١٩٨٩)، «دمشق» (١٩٩٣).

(3) Judith Bulter, **Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity**. London: Routledge, 1990.

(4) Julia Kristeva, " A Question of Subjectivity: An Interview", **Women's Review**, no. 12 (Oct. 1986). Included in philip rice and patricia waugh (eds) Modern Literary Theory: A Reader (London: Edward Arnold, 1989).

(5) المصدر السابق.

(6) Judith Butler, p. 185.

هل استعاد شريف حتاتة الأشياء الضائعة؟

كادت صورة الطبيب والمناضل السياسى تطغى على صورة الروائى فى شخصية شريف حتاتة. علما أنه يكتب الرواية منذ ما يقارب ٣٠ عاماً. ولعل روايته الجديدة «نبض الأشياء الضائعة» تلقى ضوءاً على تجربته فى هذا المضمار.

لا أعتقد أن شريف حتاتة يحتاج إلى تعريف، ولكن من باب التزام قواعد الكتابة لابد من أن نقول أنه طبيب، ومناضل سياسى، وروائى. و«نبض الأشياء الضائعة» هى أحدث روايات شريف حتاتة وهى صادرة عن دار الأداب (٢٠٠١) وأول ما يلفت النظر هو العنوان ذاته: هل تحاول الرواية استعادة ما ضاع أم نبض ما ضاع؟ أم هى عن حالات الفقد، كما قال الكثيرون؟ منذ الوهلة الأولى،

(*) نشرت بجريدة الحياة، ٢٠٠١/١٢/١١ .

يواجه القارئ جواً عاماً من الفقد «اسمى إبراهيم مصطفى سالم، كنت صبيا صغيرا يوم تركنا أبى وسافر.. » (ص٧) هكذا هو السطر الأول فى الصفحة الأولى فى الجزء الأول. ينشأ إبراهيم فى البدرشين على قسوة الأم الوحيدة المكافحة الصامتة معظم الوقت، حتى يجد الأمان والحنان لدى فاطمة خالته فيلتصق بها نفسيا وجسديا. والصبى إبراهيم لا يتعامل مع الأمر باعتبار جنس المحارم فوعيه لم يزل قاصرا عن هذه الأمور. فاطمة بالنسبة إليه هى خروجه الأول إلى العالم والأمان المنشود، ولذلك عندما تختفى فاطمة يبدأ إبراهيم رحلة البحث عن الإحساس بالدفء والحميمية والأمان، حتى يموت فى النهاية من دون أن يحقق حلمه. توالى الأحداث على مر الزمن، ويتعمق الإحساس بمرور السنوات عبر زخم المتغيرات السياسية التى تؤثر على حياة إبراهيم: الرقابة على الصحف، نكسة ١٩٦٧، حكم السادات.. وسط هذه المتغيرات العنيفة ومنها موت أمه وخاله، يبقى الثابت الأوحد هو حنينه الدائم إلى خالته فاطمة التى تراوده وصورتها دائما فى الأحلام، ولا يبقى له فى النهاية منها - أى قبل مغادرته النهائية للبدرشين - سوى عقد فيه أحجار سود لامعة يفصل بين كل حجر جعران أزرق صغير. فى الإسكندرية - حيث الأمل فى فاطمة - يقابل فاطمة أخرى تعمل صحافية وعلى الغالبية مناضلة سياسية، وهى التى تصبح زوجته ويرزق منها طفلة، وهى الزوجة التى يهديها العقد الأسود الذى لا تتزين به مطلقا. مع فاطمة (الزوجة) عاوده الإحساس القديم بالأمان، وما أن تمكن منه حتى اعتقلت فاطمة

فغادر الإسكندرية وترك الطفلة ومعها العقد الأسود. القسوة التى نشأ عليها إبراهيم واحتياجه الدائم للأمان صنعا منه انسانا وصوليا يحاول حماية نفسه بشتى الطرق وأهمها الضعف والاستكانة بمعنى الخنوع للسلطة فى مختلف أشكالها تجنبا للمواجهة والخسارة. ينتهى هذا المشهد وكأن شاشة السينما تظلم لتضىء مشهدا مغايرا تماما بشخوص أخرى. هوذا يسرى أمين الجندى وإحساسه بالوحدة الذى يجعله يلتقط فتاة صغيرة من الشارع يطلق عليها اسم عزة. ترتدى عزة عقدا أسود وتقضى السنوات الأولى من حياتها فى الملجأ. وتقرر تعلم القراءة والكتابة والرسم وتقع فى حب يسرى، فيتزوجها. لكن يسرى يختفى وينتهى المشهد وتضاء الشاشة على إبراهيم مصطفى سالم مرة أخرى وقد أصبح فى منصب مرموق فى دار نشر كبيرة. وعبر تقنيه الفلاش باك تتضح وصوليته أو انتهازيته التى ساعدته على الوصول إلى أهدافه وتحقيق ثروة لا بأس بها. يعجب بعزة فى نادى الجزيرة ويلاحظ العقد الأسود الذى ترتديه وقد أصبحت مصممة رقصات مشهورة. والمواجهة المختصرة بينهما يمكن أن نفهم وقعها من صوته مباشرة فهى المرة الأولى التى يخوض إبراهيم مواجهة حقيقية. مواجهته هذه المرة كانت مع ذاته، مع ضعفه وخوفه وخنوعه مع ابنته، تظلم الشاشة لتضاء على عزة التى تضع مولودتها الأولى وتطلق عليها عزة فاطمة الجندى.

ظل إبراهيم يحاول استعادة الأشياء الضائعة أو حتى نبضاتها ولكن النبض توقف. وكلما عادت الأشياء الضائعة يفقدها مرة

أخرى. ولكن الأشياء تبقى وكل ما فى الأمر أنه لا يمتلكها. فى أول خروج له إلى العالم مع خالته فاطمة أنجز قدراً من التحرر النفسى عبر الجسد ولكن فقده خالته جعله مهزوما. ثم تعمقت هزيمته تدريجيا فى عمله، فى ذاته، مع زوجته (فاطمة الثانية) وفى النهاية مع ابنته حتى رحيله النهائى. أنها الهزيمة التى عمقت دناءته والتى لم يحاول الكاتب أن يخفيها مطلقاً.

لعل ما يستحق امعان النظر فى هذه الرواية هى التقنيات التى استخدمها الكاتب لكى يرسم رؤيته الفلسفية والمعرفية. هناك الكثير من الأحداث فى الرواية يكتنفها الغموض والالتباس. فمثلاً كل الشواهد تشكك فى أن تكون فاطمة هى خالته، ولا نصل إلى يقين. يقابل فاطمة الثانية وفى المشهد التالى يتزوجها. تعتقل زوجته ولا نعرف تفاصيل عن مصيرها، نقابل عزة ولا نعرف من أوصلها إلى الملجأ. نقابل إبراهيم ثريا ونعرف منه على وجه السرعة (فلاش باك) كيف وصل إلى ما هو عليه. يموت إبراهيم فى النهاية وتدور الشكوك حول انتحاره وغير ذلك الكثير من الأمور الغامضة أو اللامنطقية أحياناً. والحقيقة أن الوصول إلى أى يقين لن يضيف شيئا إلى الرواية فالكاتب لم يقصد الأحداث التفصيلية بقدر ما قصد رمزيتها وأبعادها الانسانية التى تغوص فى النفس البشرية من دون أن يتكهن النتيجة.

أجرى الكاتب عملية مونتاج واضحة للأحداث حتى تراجعت أهمية الحدوتة وأصبحت الرؤية والمشاعر فى مقدمة الصورة.

يتحول اختفاء فاطمة إلى عامل مساعد على تكوين شخصية إبراهيم، وتفقد تفاصيل الاختفاء (أين؟ متى؟ كيف؟) أهميتها تماماً. فكل فاطمة فى الرواية هى رمز لطاقة نفسية هائلة، نسائية نسوية رسمت لنفسها خطًا فى الحياة يحاول إبراهيم العثور عليه كاملاً. وأسهمت عملية المونتاج فى تحويل الرواية إلى مشاهد متتالية حافزة للقارىء على بناء مشاهد موازية فى مخيلته حتى يقوم بدوره الحقيقى فى إعادة بناء أو تشكيل النص. وهذا ماجعل السرد الطويل لبعض الأحداث لا ضرورة له فى أحيان كثيرة لما فيه من مباشرة. أما التقنية الثانية التى قام الكاتب بتوظيفها فنياً وبوعى شديد فتكمن فى استخدامه فكرة العقد الأسود الذى كان لفاطمة الأولى ثم فاطمة الثانية ثم عزة، وكان حياتهم الثلاث مربوطة فى عقد واحد من التوجه والرؤية والإرادة ذاتها.

وبإمعان النظر فى الشخصيات النسائية الثلاث نجد انهن تقريبا متشابهات فى اختلافهن. فهن على وعى تام بما يردن فعله فى الحياة. فاطمة الأولى كانت تعرف رغبات جسدها وعندما آن الأوان لها أن تغادر لم تتردد، بل اختفت بوعى وتصميم. وفاطمة الثانية كانت مفتوحة القلب والعقل، وعلى استعداد لتحمل مسؤولية المقالات التى كانت تكتبها، وعزة ذات ارادة قوية جعلتها تتعلم وتتخرج فى معهد الباليه لتصبح مصممه رقصات. النسوة الثلاث كانت لديهن رؤية واضحة عن أنفسهن وعن قدراتهن. ولذلك هى أكثر الشخصيات وضوحاً فى الرواية. وكأن شريف حتاتة ظل يراكم تدريجيًا فى هذه المنطقة النفسية بدءاً من البدرشين ثم الاسكندرية

ثم القاهرة ليصل بنا فى النهاية إلى النتيجة المنطقية: فاطمة عزة الجندى. وهكذا يلتقى طرفا العقد لتكتمل الدائرة التى يبقى إبراهيم خارجها تماما، معرفيا وعاطفيا. فالعقد فى شكله الدائرى أو أحجاره المستديرة وما يضفيه على الرواية فى بناء دائرى، لا يعنى سوى الاستمرار، استمرار فاطمة، ثم عزة، ثم فاطمة.. كما أن هذا الشكل الدائرى والاستمرار الذى صنعه العقد يجعلان هزائم هؤلاء النسوة مؤقتة، بمعنى انهن يتمكن من القيام مجدداً بعد كل هزيمة. أما إبراهيم الذى لا يدخل ضمن هذه الدائرة، فيموت مهزوماً وحيداً وربما منتحراً. هذا الاستمرار الذى يرمز إليه العقد الأسود يعنى استعادة لما ضاع أو لما كان على وشك الضياع. هل الرواية عن الفقد؟ أم أنه الفقد الذى يؤدى إلى الحصول على ما هو أكثر جمالاً؟ أنها أسئلة مفتوحة تطرحها الرواية بقوة.

وصل شريف حتاتة فى محاولته الغوص على أعماق النفس البشرية إلى الأصل، المرأة القادرة على مواجهة الهزائم وتحقيق الانتصارات، المرأة ذات الحس المتفجر، التى تحقق حريتها بانطولوجية الجسد (ليس تحرر الجسد بالمعنى المبتذل)، المرأة البعيدة عن القولبة والتنميط، المرأة ـ الإنسان التى تفيض انوثتها وذكورتها حيوية وصدقاً، المرأة الحياة: عزة، فاطمة الجندى.

إحياء الذاكرة فى قبضة غبار

من قلب مخيم اليرموك فى دمشق تخرج «قبضة غبار» (دار الشموس، دمشق ـ ٢٠٠١)، قبضة لم تذرها الريح، بل قبضة صنعت لنفسها ملامح واضحة فى كلمات مى جليلى. إنها الكلمات التى صاغت بها مى مأساة ـ أو أحد فصولها ـ شعب وأمة بأكملها. الكتابة عن فلسطين دائما مغرية، فالتاريخ لا يبخل علينا فى هذه الكتابة بقطرات الدم أو جثث الشهداء أو مناطق الاجتياح أو التشريد أو التهجير أو اللجوء أو حتى.. الحياة! أقول الكتابة دائما مغرية ولكنها خطر وملتبسة، فمازلنا فى قلب المأساة، بل تزداد فصولها، وما زلنا نشهد على اغتيال الانسانية وما زلنا نعرف شهود العيان. ومن هنا يكون خطر الكتابة. فقد تنزلق فى السرد البحت

(*) نشرت بجريدة الحياة، ٢١/٥/٢٠٠٢ .

أو الوصف أو الإغــراق فى حكى الألم أو مــجــرد اســتنطاق للشخصيات لوضع ما يراه الكاتب مناسبا على لسانها. وقد تتحول الكتابة أحياناً فى مثل هذا الموقف إلى صراخ أو إشادة مما يدخلها فى كتابة المناسبات.

تمكنت مى جليلى الكاتبة الفلسطينية المقيمة فى مخيم اليرموك فى دمـشق من تجنب خطر هذا النوع من الكتـابة. إذ تمكنت من وضع مسافة ما بينها وبين الأحداث لتصنع لغتها الخاصة جدا. زمن الرواية يدور عن المقاومة فى لبنان مرورا بالاجتياح الإسرائيلى العام ١٩٨٢. ثم خروج المنظمة إلى تونس وانتهاءً بأوسلو ١٩٩٣. إلا أن مى جليلى لا تسـرد لنا التـاريخ بقـدر مـا تسـرد فعل التـاريخ بالبشر. الصعود والانتصار ثم الانكسار والأهواء والأوهام والضياع ثم الإدراك ثم الأمل وهكذا إلى مـا لا نهـاية. قـامت الكاتبـة بحبك مـركـز الرواية من قـصـة حب بين مـيـادة ومـصطفى المناضل الفلسطينى. قصة تبدأ وتنتهى فى دمـشق وفى مـا بينهـمـا تونس والسودان. لا يسع قلب مصطفى ميادة والنضال معا، تتزوج رجلاً يعمل فى الخليج ولا تنجح فى أن تشفى من حبها فتعود لتبحث عن مصطفى مرة أخرى ليتزوجها، ثم ينفصلان عام ١٩٨٢ ليعودا مرة أخرى.

هى قصة حب فى زمن النضال.. كيف صنعت مى جليلى البنية هو مـا يلفت النظر فى هذا العمل. لم تستـخـدم الكاتبـة الأحـداث التاريخية والسياسية كخلفية للواقع الرومانسى الذى تعيشه ميادة،

بل قامت بجدل ضفيرة محكمة من نضال مصطفى وحب ميادة حتى يبدوا معا جملة واحدة خالية من الفواصل. وهى بذلك التزمت بصدقية الواقع الشديد الوطأة الذى لا يمكن فيه فصل القلب عن الوطن والا كانت الازدواجية، وحب مصطفى لميادة ليس رفاهية أو راحة من العمل النضالى، بل هو جزء لا يتجزأ من رؤيته إلى الحياة، بل وللعالم، وينطبق الأمر نفسه على ميادة. وبذلك تسير الأحداث كلها متلاحمة قلباً وقالباً: الحب والنضال واللغة. وهكذا ترسى مى جليلى نبرتها النسوية الأدبية بشكل واضح، فهى لم تفصل الخاص عن العام، بل إن الخاص هو ما صنع العام بالنسبة إلى ميادة. فميادة لا تحمل السلاح وليست منظمة بشكل أو بآخر لكنها لا تمانع فى أن تغير كل هذا من أجل الخاص. عندما انتقلت للإقامة معه فى المعسكر كان اجتياح العام ١٩٨٢ وسقط المنزل فوق رأسها. تدرك ميادة أن «البيت الذى عمرته فى أحلامى بيقظة واحدة سينهار، وأول جدار وقع جهة الغرب. فقذف الركام حاله وطهر جسدى، ثم بعد أن انهت الشياطين غلها، توقف كل شىء كما جرت عليه عادة المتزلزلين والمتحشرجين بآخر بذل نحو البقاء. تحسست روحى أبحث عن قيد للحياة، انتشلت أطرافى من هذا القبر المتكون، ذاهلة عما يدور فى الزمن. مازلت أتنفس» (ص ٩١). هكذا تتهاوى أحلام الخاص بضربة واحدة من العام وتتشبث ميادة بالبقاء فتعلى الكاتبة من شأن الحب وتضعه فى منزلة سامية، إذ تنهار الأحلام والأوطان والأحزاب ويبقى حب ميادة صامداً محتلاً مركز الرواية كما هو محتل لكيانها، وكأن انهيار المنزل أنهى كل ما ينبغى للحياة فى ما عدا حب ميادة.

أما مصطفى فهو يبدأ من العام لينتهى بالخاص، فحبه لميادة يصعد ويهبط مع انجاز المقاومة. فرحيل المنظمة من لبنان العام ١٩٨٢، أضفى على مصطفى انكساراً انعكس على حبه لميادة. فما كان منه إلا أن رحل إلى السودان لينغمس فى حاله من الضياع الناتج عن الشعور بالعجز والانكسار، حالة من فقدان الذات التى حولت حبه لميادة إلى رفض للواقع، وميادة هى جزء من هذا الواقع فلا فصل بينها وبين العالم. خروج مصطفى بعد الاجتياح أخرجه من نفسه ومن يقينه، فهو «يعيش تحت شمس ليست لنا، بعيدا عن فلسطين والمخيمات، لا شىء سوى شطر مخيم، جميلة هذه القبب، هكذا يريدون لك مخيما جميلاً عند غابات السافانا، ومراعى البقر، ومقبرة فسيحة لأحياء يتهامسون، يتمايلون، يتواصلون» (ص ١٥٠). فيما بعد يعود مصطفى إلى تونس ومنها إلى دمشق استعداداً للذهاب إلى فلسطين. وبعودته إلى تونس وخروجه من الضياع والتيه يعود إلى ميادة عبر رسالة تصلها على استحياء. وهكذا يتلازم الحب والنضال فى وجهة نظر مصطفى فلا يمكنه هو الآخر الفصل بينهما. وسواء كان الأمر يبدأ من الخاص، كما هو لميادة، أو من العام كما هو مصطفى، تبقى الدلالة التى أكدت عليها كتابة مى جليلى: أن الفصل بين الخاص والعام هو فصل تعسفى لايحدث إلا فى أذهاننا فى حين أن الأمر مخالف تماما فى حدقة الحياة وجوهرها.

إذا كان هدم المنزل جعل ميادة تتمسك بمصطفى فى حين أن فقدان بؤرة المقاومة النضالية جعل مصطفى يهجر ميادة، فإن هذا

فى دلالته العميقة لا يعنى أن الموقفين متناقضين. بل هما الموقف الرؤيوى نفسه لكنهما يتخذان صيغة مختلفة. فالمنزل ليس غير وطن صغير والوطن الأكبر يكمن فى مصطفى وفى وجوده. تتمسك ميادة بمصطفى لتحافظ على ما بقى من وطنها. وميادة بالنسبة إلى مصطفى هى جزء من الوطن الذى فقده فلا يتمكن من البقاء مع أجزاء مبعثرة من الوطن، بل يريده كاملاً غير منقوص ولا مشوها. فلا يكون منه إلا أن يغادر الزمان والمكان وذاته وأفكاره وكأنها ردة موقتة ليستعيد ايمانه مرة أخرى باتفاق أوسلو (إنشاء وطن). ولا أحاول هنا أن أقول إن ميادة ومصطفى يتحولان إلى رمزين للوطن، بل إن كلاً منهما يرى فى الآخر وطنا وهى رؤيتهما الإنسانية الحقيقية التى لا تتجزأ مما يجعل كلا منهما متطرفا تجاه الآخر سواء فى حالة التواصل أو فى حالة فقدان الذات.

وبذلك أفلتت مى جليلى من خطر تحويل النماذج الإنسانية فى السياقات النضالية إلى مجرد رموز، نجحت فى أن تغوص فى نفس مصطفى وميادة حتى جعلتهما فردين متمايزين ومحتفظين بخصوصية إنسانية. فمصطفى ليس بطلاً من المطلق بل يحمل لحظات ضعف وانكسار كما يوازيها فى لحظات فرح وانتصار، وهو يحمل لغته الخاصة المقتضبة والمختصرة التى تبدع ميادة فى التعامل معه بلغتها المسهبة والشارحة. لم تسقط الكاتبة فى فخ صب الشخصيات فى قوالب رمزية وطوعت لغتها لأنسنة النساء والرجال فسلطت عدستها الأدبية المجهرية على رجل وامرأة فى زمن الحروب وضمت النضال والحب معا فى لوحة واحدة تدرجت فيها الألوان تارة باهتة وتارة صريحة، بريشة اللغة.

اللغـة فى قبضة غبار مثخنـة بالجراح والحب والمقاومـة والقلق والانتظار والبحث، لغة هجين ما بين النثر والشعر، لغة مراوغة لا تسلم للقارئ نفسها ولا تفصح على رغم أنها تعلن، لغة لا تستقر على رغم أنها أصابت الهدف، لغة مجازية تفيض بالاستعارات على رغم أنها تنقل الواقع بصدق. لغة غير مباشرة، كل كلمة تنشر دلالتها وتتحول إلى قبضة غبار، نراها ولا نمسك بها. وهذه اللغة هى التى تساعد الكاتبة فى ألا تضع نهايات حاسمة للرواية. فميادة لا ترغب فى ذهاب مصطفى إلى فلسطين بعد أوسلو، وكأن الإحساس يتنبأ بما يحدث الآن. لا ترغب فى أن تتركه يرحل إلى وطن وهمى غير مرئى. تساعدها اللغة الغائمة فى النهاية على التصريح بكل آرائها فى القادة من دون أن تواجه تماماً، تساعدها على إظهار إدراكها للوهم الذى يجذب مصطفى وتساعدها على أن تبقى النهاية مفتوحة لمصطفى «القرار نافذ، وراءك، وتغطس سابحاً، تجيد الغطس والعوم، ذراعاك تكسر الطوق وإيقاع لحن لفراشة ضوء تكشف المدن المهزومة وما انفك الطاعون يرابض فى أشداق جرازينها، القرار لك، لعلك لا تطير..»

هكذا تسبح قبضة غبار خلف فراشة ضوء، يكشف عن واقع اللحظة وألمها وأوجاعها. قبضة غبار تغوص فى التاريخ لتعيد صوغ الألم من وجهة نظر امرأة تحب وتتشبث بالوطن. من قلب اليرموك تنفض مى جليلى قبضة غبار فى وجهنا لنستعيد ما فقدناه وما يسقط من الذاكرة. مى جليلى امرأة تحيى ذاكرة الألم بالحب.

هـل يصنع الحب الثورة ؟

تمكنت أسمـاء هاشم من تأسيس مسـاحـة متميـزة لها عبـر القصص القصيرة التى داومت على نشـرها وخصوصاً فى جريدة أخبار الأدب المصريـة. وما يزيد من تميز صوت أسمـاء هاشم هو كونه صوتاً آتياً من الجنوب، بل من أقصى جنوب مصر، وبالتحديد من أسـوان. وظل الجنوب فتـرة طويلة (وربما حتى الآن) هـو المكان الذى يتكثف فيه حضور الحضارة المصرية القديمة ما يجعله مكاناً سياحياً بحتاً يفرز شـبكة متداخلة من الصور النمطيـة (النيل، الحنة، الجمال الفرعونى، المعابد)، التى لا تسمح برؤية تفاعلات البشـر مع المكان المختبئ تحت غلالة من الانبهـار والتعميم. فى روايتهـا الأولى المؤشر عند نقطة الصفر الصادرة عن دار ميريت

(*) نشرت بجريدة الحياة ، ٢٠٠٢/٣/١٠ .

(٢٠٠٢) فى القاهرة نجحت أسماء هاشم فى تحويل الجنوب من موضوع إلى ذات، وإلى مكان يعلن عن خصوصية المحلية التى تتواصل فنياً وإنسانياً مع دوائر أكثر اتساعاً وأكثر رحابة، وبذلك تتحول قرية الحاجر الصغيرة الواقعة غرب النيل إلى رمز للقرية الجنوبية المفعمة بالعادات والتقاليد والموروثات التى لا يمكن الوصول إليها إلا بعد عبور نهر النيل وهو ما يحمل دلالة كبيرة. ولعل الحركة بين الهنا والهناك تنحت مساحة جديدة خارج الخطابات السائدة وتخلق تمايزاً لكيان لا يريد أن يتحول إلى جزء من السائد. من هذا الهامش ترصد أسماء هاشم العلاقة بين سمية القادمة من خلف التل الرملى لقرية الحاجز وبين المرشد السياحى الآتى من مدينة الغرباء والغارقة فى دخان مصنع قصب السكر.

«المؤشر عند نقطة الصفر» عمل يحمل قدراً كبيراً من الشجن الموروث والمفروض، شجن المكان كفضاء تتحرك فيه الشخصيات. والعنوان ذاته يعبر عن القسوة الكامنة فى طبيعة المكان فهو عنوان يدل على الحياد المطلق والسكون التام. كيف يمكن الحفاظ على هذا الثبات فى عالم مقسوم تعبره سمية كل يوم لتذهب إلى عملها السياحى ثم تعود أدراجها إلى البيت ذى المصطبة والمندرة والجدة الآمرة الناهية. وهذا لا يعنى أن سمية تعانى من ازدواجية بل هى شخصية متسقة تماماً مع ذاتها تتحرك فى الحدود المرسومة لها. كل ما فى الأمر هو أن مؤشر القلب لم يعد عند نقطة الصفر بل تحرك لتعلن سمية «أن الثورات لا يصنعها إلا الحب»، لكن عدم

تطور العلاقة فى ما بعد هو ما سيدفع سمية إلى الكتابة فى محاولة لمعرفة سبب عدم التواصل. الكاتبة مشغولة بفكرة التواصل مع الآخر وهى على وعى شديد بمجيئها من عالم يختلف عن الآخر فتقول: «حين يلقينى المركب على ضفة النهر الغربية يبدأ خطوى على الرمل.. تتدحرج خطواتى تجاه الحاجز، يتغير لون حذائى الذى تراه لامعاً فأتهيأ لدور جديد وحياة أخرى قد لا تتصور أنى أحياها لكنى سأكتبها لأكتشف ظلالها فى نفسى فربما أعرف سبباً لعجزى عن التواصل معك أو عجزك عن التواصل معى» (ص ٨).
النص إذن، محاولة للتنقيب فى الروح والمكان عن نقص التفاعل والتواصل، هل الأمكنة المغلقة تغلق علينا أيضاً، أم أن انغلاق المكان هو الذى يدفعنا إلى البحث فى الخارج وهى الحركة الدائمة بين الداخل والخارج التى تناولها يورى لوتمان بالتفصيل فى مقاله عن «المكان ودلالاته الفنية». عبر النص ومحاولة التنقيب، وعبر حكايات المكان تدرك سمية قوة المكان وسطوته: «أراك يا حاجز قابعاً فى جب عميق تجذب إليك الذين خرجوا يبحثون عن أمكنة أخرى وشخوص آخرين». لا يقيم النص نفسه على أساس الكلام المرسل عن المكان بل أنه يعبر عن اشكالية المكان عبر الحكى، الحكى المتداخل عن الشخصيات وتحديداً النسائية، فكل شخصية تحمل على كتفها حكاياتها وتاريخها وأزمتها التى تتداخل معها سمية كجزء من المكان ذاته، مما يوضح فى النهاية كيفية تحقيق المكان لنفوذه وقوته فى بسط روحه على العلاقات. لم تلجأ الكاتبة إلى الوسيلة السهلة، أو بالأحرى الأسهل التى تولول على قهر المرأة، بل

لجأت إلى الأصعب. التفصيل والحكى عن نساء تعيش معهن وتتأثر بهن ولا تملك سوى اللحاق بهن. بل أنها تعى تماماً موقعها وسط منظومة لا يمكن الفكاك منها: «على مدار تشكل الوعى كانت تتكشف لى تجارب عدة عن كائنات مقهورة، مفردات فى كيان منظوم لا يمكنها أن تعيش خارج سياقه»... (٤٠) . تقوم الرواية بالتالى على الحكايات التى شكلت وعى سمية منذ الصغر إلا أن البنية لا تسير وفق الخط الطولى، بل وفق الحكى عن الأخريات اللواتى تتفاعل سمية معهن، فهى لا تقف خارج الحكايات بل هى جزء منها، يبدأ النص بفصل «المؤشر عند نقطة الصفر» حيث يتحرك المؤشر فى الضفة الشرقية من النهر لنشهد التفاعل بين سمية والآخر الذى لا نعرف له إسماً وبالتالى فإن هذه البداية تبدد الحكايات التى تجىء بعد ذلك. فالعلاقة لا تتوطد والحكايات توضح السبب. يأتى الفصل التالى «مقاطع الحاجراوية» الذى تموضع فيه الكاتبة كيفية تصاعد قوة مدينة الغرباء التى قامت على أكتاف عمال التراحيل وهم الغرباء الذين عمروا المدينة. فى الفصل الثالث «ماذا أكتب؟» تدرك سمية أنها من عالم مختلف عن مدينة الغرباء التى جاء منها الآخر وتتداخل حكايات الحاضر مع الماضى مع العمة عيشة لتقر سمية فى النهاية بأنها: «حكايات كثيرة تشكل نسيجاً متشابكاً من علاقات تتناقص، وتتأخر، وتلتقى أحياناً أخرى لكنها تشترك فى أنها تحرس تعاليم المكان وتكرس عزلته». فيكون من المنطقى أن يتم سرد حكاية «عمتى عيشة» ثم يجىء الفصل الأخير «حكاية التى جاءت».

النسوة فى الرواية كثيرات وأهمهم هى الجدة التى تنشئ بناتها وحفيداتها كما تعلمت وكما تربت، طريق صارم من دون مفاوضات، الحدود واضحة وما يجب وما لا يجب مفاهيم غير قابلة للنقاش. والجدة هى عماد البيت هى الأصل أو بمعنى أدق هى مرجعية المكان: «أرست دعائم مملكتها وتربعت فى قلب البيت مطمئنة القلب، وزرعت سلطتها على أخريات ربتهن بطريقتها الصارمة» (ص ٧١). والجدة بالطبع تتوق لتزويج العمة عيشة وتمارس عليها مختلف الوصفات (العمل، الحجاب، البخور، الأدعية، الأضرحة، الشيوخ)، وتحاول أن تجعلها منضبطة. فالعمة عيشة لا تهتم سوى بالكحل وحنة اليدين، وعلى رغم كل ما تظهره عيشة من تمرد إلا أن المنظومة لا يمكن الفكاك منها.

وإذا كانت عيشة هى رمز انغلاق المكان وصرامة تقاليده فى وضع المرأة فإن زينب لا تختلف كثيراً. فالمسألة ليست الزواج أو عدمه، بل هى مسألة التقوقع فى الداخل التى تشد النساء بقوة. فقد تقدم سيد إلى عيشة راغباً فى الزواج منها لكن الجدة رفضت لأنه غريب. وزينب تزوجت من ابن عمها فرزقت ابنتين مشوهتين نتيجة زواج الأقارب وعندما كانت توصى سمية أن تحضر لها حبوب منع الحمل سراً ثارت ثائرة الجدة وأجبرتها على الحمل مرة أخرى لتجهض فى النهاية. وفاطمة التى جاءت من الاسكندرية فتم تحويلها إلى زوجة ثانية تلقى صنوف العذاب على يد الزوجة الأولى نعيمة - والعمة عيشة. وشعور نعيمة بالعجز أمام تطوع زوجها لقبول فاطمة زوجة. كلها حكايات النساء فى الناحية الأخرى من النيل

والتى لا تسمح بالتواصل، حكايات لا يمكن لسمية ألا تتورط فيها: «أبكى حتى أتخلص من همومى قليلاً، أغسل داخلى وأعود كائناً يتعامل مع أزماته بحياد تام لأكتب حكاية جديدة ربما تفتح لى مساحة جديدة للتنفس» (ص٨٩). فى الناحية الشرقية تخف الملاقة وتتساءل «سمية هل يمكننى ترتيب كونى من دونك؟ هل يمكن لمن مارس الحياة عند نقطة الصفر أن يعود إليها مرة أخرى؟!» (ص ١١٠).

حكايات البر الغربى التى تصنع المكان تقيد سمية فى البر الشرقى فيتفاعل المكانان معاً سلباً ولا يبقى لسمية سوى فعل الكتابة «حتى الكتابة ما هى إلا فعل يمارسه المتهورون والمعذبون» (ص١٢٣). وبذلك تحول سمية الكتابة سلاحاً تواجه به الجمود والسكون. فالمؤشر عند نقطة صفر لا يعنى سوى السكون التام أى الموت، الكتابة فى مواجهة الموت هى ما تبقى لسمية لتواجه جمود المكان وسطوته على الروح، فالكتابة قد لا تفتح ثغرة للتنفس وقد تعبر عن عذابات وآلام لا يستوعبها المكان الذى تحرسه الجدة. هكذا تمكنت أسماء هاشم من رسم تفاصيل القهر من دون افتعال وادعاء، بل عبر تصوير حركة الشخوص فى فضاء المكان وعبر نقل مفردات الحياة اليومية لنساء يعشن فى البر الآخر، وعبر تحليل أسباب التمسك بالموروث الذى يراه الآخر صورة مبهرة.

التهميش والقهر والعزلة والعجز عن التواصل هى افرازات مكان يملى شروطه على الشخصيات. إلا أن أسماء هاشم لا تترك

الدائرة سوداوية ومغلقة هكذا بل توظف مرة أخرى فعل الكتابة إيجابياً. فالجد عندما اكتشف تآكل حواف سجلات القبيلة، جمع كل أحفاده وطلب منهم أن يعيدوا نسخها. وهذه السجلات الدقيقة ترمز بالطبع إلى الروح القبلية التى لا تقبل الآخر مهما كانت مكانته وتضع حواجز شديدة فى وجه التواصل مع الاخر، وكانت سمية إحدى المشاركات فى عملية إعادة النسخ وعندما اكتشفت أنها أخطأت انتابها الفزع: «انتبهت وأنا أطابق الأسماء أننى كتبت سلمان بدلاً من سليمان وحامد بدلاً من حمد.. سريعاً قلبت الصفحة قبل أن ينتبه أحد، فكرت زبما أخطأت فى تدوين أسماء أخرى...» (ص١٢٦). الخطأ هنا إيجابى من الدرجة الأولى، فهو الخطأ الذى يكسّر دائرة العزلة والانعزال، وهو خطأ يحتاج إلى الكثير من الشجاعة للتغلب على الفزع الذى يسببه، كما أنه خطأ يأتى من أهل المكان ـمن الداخل ـ وليس مفروضاً عليهم ـ من الخارج، فهو الخطأ الطبيعى مع توالد الأجيال (الأحفاد هم الذين يكتبون) حتى إننا لنتساءل هل هو فعلاً خطأ أم تصويب لوضع ما؟

فى النهاية لم يكن عبور سمية المستمر سلبيا طوال الوقت، فهو إن كان حرك المؤشر من نقطة الصفر، فسمح أيضا بدخول أسماء جديدة فى سجلات القبيلة. بانتهاء الرواية هكذا لا يعود المؤشر عند نقطة الصفر كل ما فى الأمر أنه يتحرك طبقا لحركة أهل المكان وطبقا لاتساقهم مع ذواتهم ومع البيئة المحيطة. وكما فتح الخطأ فى تدوين السجلات مكانا لآخرين تفتح الرواية الأولى لأسماء هاشم رؤية نسوية لكتابة الجنوب، رؤية هادئة ومتروية فى التعبير.



طرح نسوى لمفهوم البيت
فى حكاية زهرة وصاحب البيت

«نسمع هذه الأيام صيحات التمرد التى يطلقها نصفنا الآخر اللطيف وأكثرهن زوجات لرجال أثرياء، يطالبن بالخروج من البيت للعمل ويلقين بأولادهن للشوارع، وتصرخ الواحدة فى وجه زوجها بأنها تريد أن تحقق ذاتها بأنها تريد أن تحقق ذاتها وأن رأسها سواء بسواء.. يحيرنى هذا المنطق فأى تحقيق للذات تريد أن تصبح هذه المرأة أو تلك السكرتيرة، سكرتيرة لفلان، أو مهندسة فى المجارى أو صرافة فى بنك أو بائعة فى سوبر ماركت. إن الذات

(*) نشرت هذا البحث بمجلة ألف التى تصدر عن الجامعة الأمريكية بالقاهرة، العدد ١٩، ١٩٩٩.

المفقودة هى فى تلك الوظائف... إن تحقيق الذات هو كلام روايات وطلب للتغير والصرمحة» [1].

هكذا ينظر أحد كبار كتاب الرأى إلى أن مسألة عمل المرأة. وعمل المرأة هو أحد المحاور الهامة التى يمكن استخدامها لتحليل الموقف المجتمعى من خروج المرأة من المجال الخاص والحميمى وتواجدها فى المجال العام. ويبدو أن المناداة بهذا الفصل التعسفى بين الخاص والعام (أو عالم النساء وعالم الرجال) ظل عبر التاريخ وسيلة لأية سياسة مضادة لأزمة. فى كتابها «الخوف من الحداثة: الإسلام والديمقراطية»، تورد فاطمة المرنيسى أدلة ووقائع كثيرة وتخلص إلى أن

> السلطان المسلم الذى يعانى من أزمة ويواجه هيجانات الجوع أو الانتفاضة الشعبية يبدأ فى الحال بتطبيق إجراءين يحتلان دائماً المقدمة فى كل استراتيجية تصحيح: تدمير المخزون من الخمور، ومنع النساء من الخروج ومن استخدام وسائل النقل التى يستخدمها الرجال، الأمر الذى يؤدى إلى شل حركتهن فى العواصم التى تعتبرها الأنهار الكبيرة كالقاهرة وبغداد الخمر والنساء، تلك هى العقدة التى لا تحل الأزمة [2]

ويرى نصر أبو زيد أن

> شماعة (الحفاظ على الأسرة) التى يهددها خروج المرأة للعمل تظل هى الشماعة المريحة للخطاب

السائد ومن العبث القول أن المرأة العاملة المتفاعلة مع المجتمع - لا عن ضرورة - أقدر على تأسيس الأسرة وعلى تربية النشء من تلك التى تتآكل معرفتها ويكمم وعيها داخل أسوار البيت مهما كان التعليم الذى تلقته. من العبث القول إن التعليم فعالية متجددة نشطة لا مجرد حصول على شهادة تعلق فى برواز على أحد حيطان المنزل السعيد[٣]

فى ظل هذا الجدل الدائر الذى يعتمد على استغلال نقاط ضعف المجتمع تم ترسيخ «المنزل» باعتباره مملكة المرأة وباعتبارها مربية الأبناء وحاضنة الأجيال، جرى العرف على اعتبار المنزل/الخاص مكان المرأة وكل ما عداه/ العام ملكاً للرجل.

واعتماداً على هذه الأعراف ترى ماكسين مولينو أن المجال الخاص هو «عالم الخصوصية، عالم الخضوع والا مساواة والانفعالات الطبيعية والحب والتحيز، فى حين أن المجال العام هو عالم الكينونة والاستقلالية، والمساواة والعقل والعقلانية والحياد»[٤]. وتساهم معظم الخطابات السياسية والإعلامية المختلفة فى تأكيد هذا الفصل بين الخاص والعام وتفترض أن المنزل هو رحم الأمان الذى ينشده الجميع حيث يتوجب على المرأة حماية العائلة لتدعيم ركائز الهوية والمنزل «صرح اجتماعى يجسد المعانى والقيم والسمات التى تعكس المعتقدات والخبرات المختلفة لساكنيه. وهو يحتل مكاناً رئيسياً غير ظاهر فى المجتمعات التى تعتنق فلسفات ذكورية سواء بشكل رسمى أو غير رسمى وبذلك

يصبح المنزل هو مكان التعرف على الهويات والحدود والإبقاء عليها وتحديها.(٥)

لقد أرست المنظومة المعرفية الذكورية قواعد واضحة حددت أماكن تواجد النساء والمساحة الخاصة بهن: المنزل. وهى منظومة تربط المنزل بسلسلة من التداعيات والمفاهيم التى تتمحور حولها حياة المرأة أو بمعنى أدق هى المفاهيم التى تشكل هوية المرأة: رعاية الأبناء، شرف البنات، عمل غير مدفوع الأجر، السلوك القويم، طاعة الزوج، وأخيراً الإنكار المطلق لتفرد الذات الأنثوية. وبذلك يصبح المنزل شرنقة منعزلة (مستقلة؟) داخل حدوده الهندسية أما خارجه فتتشكل السياسات - بمعناها الحرفى - ويتم صنع القرار: شن حروب، قتل، عزل رؤساء، إصدار قوانين، إلغاء قوانين... إلخ.، وعندما يُقال أن المرأة مكانها المنزل (ملكة متوجة) فالمقصود هو إقصاؤها عن مساحة كبيرة تتشكل فيها الرؤى ويُصنع فيها القرار، أى مساحة تتمركز فيها القوة. إن الأصوات التى تنادى بإقصاء المرأة عن «المجال العام» هى أصوات تريد ترجيح كفة علاقات القوى لصالح الرجل عن طريق عزل النساء عن العام والتقليل من شأن الخاص. وأثناء التصدى لمحاولات فرض العزلة على المرأة يجب أولاً تفكيك فكرة الفصل بين الخاص والعام، فهل هو فصل حقيقى أم زائف؟ هل المنزل بالفعل بعيد عن مكان صنع القرار؟ أليست علاقات القوى تنبع - بداية - من داخل المنزل لتتشكل مرة أخرى خارجه؟ ألا تتركز العلاقات بين أفراد المنزل على «سياسة» محددة، وفى النهاية أليس المنزل كما يقول باشلار هو «ركننا فى العالم... كوننا الأول، كون حقيقى...»؟(٦).

يقـدم هذا البـحث قـراءة لخطاب المنزل فـى روايتـين أدبيتـين: حكايـة زهرة [٧] للكاتبـة اللبنانيـة حنان الشـيخ وصاحب البيت[٨] للكاتبـة المصـرية لطيفـة الزيات. ومن خـلال قـراءة وتحليل تـأثيـر الخـاص/المنزل على زهـرة وسـامية ـ بطلتى العملين ـ سيتضـح كيف تمكنت كل واحـدة منهن من إعـادة صيـاغـة رؤيتهـا المعرفيـة لذاتها وللعالم من حولها عبر هدم الحواجز الوهميـة التعسفية التى أقامها الخاص والعام. وفى الحـالتين أفـضى القهـر فى الخاص إلى أزمـة مع الذات ثم مـسـاءلة للذات، وهـى مـرحلة إعـادة طرح المسلمـات كأسئلة معـرفيـة ثم مصـالحة للذات عبـر دمج الخاص والعـام ليكونا كلاً متناسقاً.

ما حكاية زهرة ومن هو صاحب البيت؟

تنشأ زهرة محـاصـرة بالخوف: الخـوف من الغـريب الذى تقـابله أمها، الخوف من أبيها، الخوف من بثور وجهها، الخوف من افتضاح أمـر حـملها وإجهـاضـهـا، الخـوف من الـزواج، الخـوف من قـرينتـهـا، وعنـدمـا تغـادر لبنان تخـاف العـودة إلى المنـزل. لم تكن أبداً زهـرة ذاتها الحقيقيـة بل ظلت دائماً مـا يريده الآخرون. حكاية زهـرة هـى حكاية كل ألوان القـهر والعنف الذى أنزله المنزل وأفـراده بامرأة مما يجعلها تنشـد الأمـان خـارج المنزل فـلا تجد سوى ألوان أخـرى من القهـر. وبعـد رحلة مضنيـة مع الهـواجس من لبنان إلى أفـريقيـا ثم لبنان وزواج فـاشل تتغير علاقـة زهرة بالعالم من حـولها وتتمكن من تحـويل المنزل ـ مـركـز الخـوف ـ إلى مكان أسـتـقـرار ولرسم بداية

جديدة تعيد فيها اكتشاف ذاتها وتتمكن من التعبير عن رغباتها الحقيقية. تنوب كل آلام زهرة الشخصية فى هموم أكبر وأشمل: الحرب. وبذلك تهدم الحواجز التعسفية المقامة بين المنزل وبين ما هو خارجه.

أما صاحب البيت فهى تدور حول سامية التى تنشأ فى منزل تتكرر فيه الأوامر منزل يقوم على الثواب والعقاب، الثواب لمن يمتثل للأوامر والعقاب لمن يتفرد. ظلت سامية ملتزمة بهذه المنظومة الرتيبة لعدم معرفتها بوجود أنماط أخرى من الحياة. وانتقلت إلى منزل زوجها محمد لتنوب فى ذاته اعتقاداً منها أن إلغاء الذات حبٌ. يُسجن محمد لاشتغاله بالعمل السياسى ويصحبها صديقه رفيق إلى المنزل الذى يختبئ فيه. لا يتم إطلاع سامية على الحقائق باعتبارها لن تعرف، لن تفهم، لن تستوعب، ويبدأ زوجها نفسه بإقصائها عن التجربة. تشعر سامية أنها مجرد دمية ويبدأ السؤال «من أنا؟» يلح على خاطرها. تقرر سامية أن تجتث السلطة التى ألغت ذاتها وأقامت حواجز بين العام والخاص وتمثلت هذه السلطة بكل أشكالها (الخاص والعام) فى صاحب البيت وعندما تواجهه فى مشهد رمزى تكون قد استعادت ذاتها المفقودة فى ذوات الآخرين وأجابت على السؤال «من أنا؟»

أزمة الذات ومفهوم البيت

لا شك أن تمجيد الأمومة فى المجتمعات العربية يؤدى إلى التعتيم على الكثير من تفاصيل التنشئة، إذ أنه فى أغلب الأحوال

تستوعب الأم كل الموروث الثقافى الذكورى الذى نشأت عليه وتمرره مـرة أخـرى إلى الابنة حـتى أن الأم تتـحـول في بعض الأحـيـان إلى سلطة ذكـورية أقـوى من سلطة الأب نفسـه[٩] ويـرجـع ذلـك إلـى محاولات الأم الدائمة لإثبات أنها تسير وفق السلوك الذى يرضى عنه المجتمع ويقبله. وبهذا تنتفى فكرة الأمان الملتصقة دائماً بالمنزل إذ تتحول الأم - مصدر الأمان - إلى سلطة قهرية تفرض على الإبنة التخلى عن ذاتها الحقيقية والذوبان فى الذات المجتمعية. بعبارة أخـرى يتـشكل الوعى الزائف الذى يوسع الهـوة بين رغـبـات وطمـوحـات الذات وبين صورها فى عـيـون الآخـر مما يؤدى إلى الشعور الدائم بعدم الأمان وانعدام الثقة بالنفس. وفى حكاية زهرة تتملك هذه الأحاسيس زهرة وأمها مـعاً إذ لا تتجـو الأم من الفخ الذى نصبته لابنتها بناء على رغبة المجتمع. وأول ما يطالعنا فى الرواية هو الاحساس بالخوف: «وقفنا خلف الباب نرتجف. سمعت دقات قلبى تختلط بنبض يدها المطبقة على فمى، «(ص ٧)» رغم أن جسمنا كانا متلاصقين كنت أشعر بالبـرد والخوف.» (ص٨) وبهذه البداية يبقى إحساس الخوف متحكماً فى أفعال وردود أفعال زهرة لفـتـرة طويلة من حياتها. وتبـدأ رحلة البـحث عن الأمـان/ الذات خـارج المنزل بعـد أن طردت من المجـال السـيـمـيـوطيقي أو الإشارى ودخلت المجال الرمزى[١٠] ويجيء إعلان الطرد لزهرة على النحو التالى:

> أخذت الهوة بين أمى وبينى تكبر. تزداد عمقاً، تتوسع، تتشقق، رغم كوننا كالبرتقالة وصرتها... وكنت أفكر

وأنا أنظر إليها كم أود أن أشدها إلىّ، أن أشد نفسى إليها، أن أمسك بوجهها وأقرب عينيها من وجهى، أن أختفى داخل ذيل فستانها وأكون قريبة منها أكثر من البرتقالة وصرتها لكن كلما فكرت هكذا حقدت عليها وارتجفت وجرفت معى الحقد والوجع والتمنى. كلما عاندتها ونفرت منها، تجاهلتنى هى لا عن قصد. فى حياتها كان هذا الرجل. ما تبقى حوله رماد طائر. (ص ١١ـ ١٢).

بانهيار الصلة الروحية بين زهرة وأمها، تحاول زهرة تأكيد وجودها وذاتها عن طريق جسدها. والجسد هنا ليس إلا رمزاً للوجود الفاعل فلا انفصال بين الجسد والروح: «إن الجسد يصبح المكان الذى ينكر اللا وعى فيه ذاته، المكان الذى تختلف فيه هوية الشخص بناء على تأكيد جديد للكوجيتو.»[١١] ولكن هذا التعويض الجسدى يأخذ مفهوماً آخر فى المجال الرمزى إذ تصبح زهرة موصومة أمام ذاتها بالعار والإثم ومن هنا يبدأ الانفصال بين الذات وصورة الذات كما يراها المجتمع، أى رؤية زهرة لنفسها ورؤية الآخرين لها، مما يستدعى الشعور بالخوف بشكل أكثر تكثيفاً:

إن الخوف كله المتجمع والمنسى، الخوف من أن تنقلب الصورة، الصورة التى طبعت عنها مئات النسخ ووزعتها على كل من عرفنى منذ الطفولة، منذ الشباب، زهرة الراكزة التى لا تقول إلا القليل، زهرة

الملكة كما أطلق جدى عليَّ هذا اللقب، زهرة البيتوتية
التى يحمر وجهها خجلاً بسبب وبلاً سبب، المجتهدة
فى المدرسة التى تسهر حتى منتصف الليل تدرس
عكس أخيها أحمد، زهرة التى لا يقوى أى غبار أن
يعلق بحذائها، زهرة التى ما ابتسمت لأى رجل حتى
لأصحاب أخيها، زهرة امرأة تتمدد يوماً بعد آخر على
فراش فى غرفة كاراج نتنة، عارية. زهرة لا تستطيع
الاعتراض على شىء تمددت على طاولة الدكتور
العجوز، حملت مرتين، أجهضت مرتين، خاطت
عذريتها مرة واحدة، كل هذا مع رجل لا يحبها ولا
تحبه: زهرة تركض أيضاً فى الكاراج....(ص٤٢)

إن هذا الضغط الشديد على زهرة يجعلها تدخل فى حالات من الذهول التام ولا تستعيد وعيها إلا بجلسات كهربائية «فهى ليست فرداً موحداً، وإنما متعدد، وليست فرداً منقسماً بقدر ما هو متناقض.»(١٢).

لا يتبقى أمام زهرة سوى أن تغادر إلى منزل آخر وبلد آخر. تسافر زهرة إلى خالها فى أفريقيا حيث وجدته يفكر فى لبنان/الوطن بشكل مثالى «بدأ يضايقنى حتى صحت وأنا أقاطعه: أين الحمام؟ فى هذا الحمام الصغير كنت أرتاح وأخطط لما سوف افعله كل يوم، ثم بدأت أحتاجه ليحمينى.» (ص٢٣) وهى تتذكر أنها فى لبنان كانت تحتمى بنفس المكان: «كنت أهرب إلى الحمام فى

بيتنا فى بيروت، خوفاً من أن تلتقى عينا أبى بعينى، ويكتشف أمرى. البطش صفة تلازمه» (ص٢٧) يتحول الحمام إلى ملجأ آمن لزهرة حتى أنها تقرر: «لا مفر منك أيها الحمام. أنت الوحيد الذى أحببته فى أفريقيا» (ص٢٩) لم يكن الأمان سوى فكرة وهمية من صنع خيال زهرة والحمام ليس إلا إمتداداً لهذا الوهم أو بمعنى أدق هروب من العالم الخارجى الذى يضعها فى أزمة مع ذاتها؛ ويعلق غاستون باشلار فى كتابه جماليات المكان على هذا بقوله:

> الخيال يبنى جدراناً من ظلال دقيقة، مريحًا نفسه بوهم الحماية - أو، على العكس نراه يرتعش خلف جدران سميكة متشككاً بفائدة أقوى التحصينات باختصار، وطبقاً لجدل لا نهائى فإن ساكن البيت يضفى عليه حدوداً. إنه يعيش تجربة البيت بكل واقعيتها وحقيقتها خلال الأفكار والأحلام. إننا لا نعود نعيش البيت حقاً من خلال سماته الوضعية ولا من خلال الأوقات التى نتبين فيها منافعه. إن ماضيًا كاملاً يأتي ليسكن البيت الجديد(١٣) .

الماضى كله يسكن زهرة ويسكن كل البيوت التى تحاول أن تبدأ فيها من جديد، ويسكنها أيضاً وهى مع زوجها، وهو ماض يسلب ملكيتها لذاتها ولجسدها: «أريد أن أكون لنفسى، أن يكون جسدى لى. حتى المسافة الأرضية والفضائية من حولى يجب أن تكون

ملكى. وإذا رضى أن يبتعد عن جسدى لا أريده أن يتنفس ضمن هذه المسافة ـ مسافتى ـ لا أطيق أنفاسه، لا أطيق حتى وجوده، إلى متى يجب أن أمثل؟» (ص١١٢)؛ «أريد أن أعود إلى غسى. أن يعود جسدى لى.» (ص١٢١) هى دائرة مغلقة لا تعطى لز ـرة مكاناً سوى الحمام وفى الحمام الصغير يعود الماضى الكبير بمخاوفه وأحلامه وهواجسه وما زال الأمان مفقوداً والذات منقسمة.

تعود زهرة إلى لبنان والذات كما هى تائهة وضائعة. كل ما فى الأمر أن زهرة تتخلص من عبء التواجد مع الآخرين فالحرب تفرض على الجميع وضعًا واحدًا وكلما اشتدت ضراوة المعركة «كنت ألاحظ أنى ارتاح ولا أعود ضائعة لأتساءل ما سيحل بى، بل أعرف تمامًا أين أنا ففى البيت، البيت الذى يختبئ فيه كل البشر من مختلف الطبقات والعقليات» (ص ١٤٥) إن البيت الذى يحتمى فيه الآخرون من الحرب، تحتمى به زهرة من مساءلة الذات ويبقى الصمت والخوف مسيطرين على زهرة ويبقى المجال خانقًا ومحددًا لطاقات الذات الحقيقية ومانعًا من الانطلاق نحو آفاق أكثر رحابة.

أما سامية بطلة صاحب البيت فقد كانت تعيش فى وهم البيت/ الحماية:

لم تستطع رنات الجرس أن توقظ سامية، ترددت فى سمعها متصلة كما تتردد كل ليلة منذ إلقاء القبض على زوجها محمد وتحولت، كما تتحول كل ليلة إى طرقات تتلاحق وهى غارقة فى النوم مكومة، فخذاها تلامسان ذراعيها، واستقام جسد سامية

وأطلقت صرخة وهى تكتشف أن الطرقات ليست حلمًا هذه المرة، اندست فى ثوبها المنزلى، والريح تعوى والسماء تمطر: «ماذا يريدون هذه المرة؟ (ص٧)

تنام سامية متخذة وضع الطفل فى رحم أمه/ بيته والطبيعة غاضبة فى الخارج، وكأنها تحتمى من العام بالخاص، وإيمان سامية بتوافر الحماية ترفض العودة إلى منزل أهلها بعد ألقاء القبض على زوجها

«بقيت وحيدة يا بنتى»وتخطئ، كان محمد معها فى غيبته، تبتسم ابتسامته المهذبة وهى تواجه عائلتها التى جاءت بقضها وقضيضها تستردها إلى البيت القديم وقالت أمها عودى، وأشاحت بيدها فى نهائية ـ بدت العودة إلى البيت القديم خيانة لمحمد لا تدرى لم؟ (ص٩)

ومجرد تقمص سامية لسلوك محمد («تبتسم ابتسامته المهذبة») يعنى أن البيت يمدها بالأمان من خلال محمد.

يقول باشلار:

إن البيت الذى يواجه بالعدوانية الوحشية للعاصفة والإعصار تتحول فضائل الحماية والمقاومة التى يمتلكها إلى فضائل أنسانية، إنه يكتسب القوة الجسدية والأخلاقية للجسد الإنسانى، إنه يستجمع نفسه حين يتلقى زخات المطر ويشمر عن ساعديه، ينحنى أمام العاصفة ولكنه واثق أنه سوف يستعيد وضعه الطبيعى فى

الوقت المناسب، فى حين يرفض الهزيمة المؤقتة بيت كهذا يستثير بطولة ذات أبعاد كونية، إذ هو أداة نواجه بها الكون [١٤]

اكتسب البيت صفات محمد فى عينى سامية وأصبح الملجأ والملاذ، يمدها بقوة تواجه بها عدوانية الخارج حيث «الريح تعوى والسماء تمطر» و«كل شىء يهون مع محمد ويتأتى، محمد يبعثها حية قوية وقادرة، وهى مع محمد على استعداد لاقتحام الجحيم ذاته» (ص٩)

وأثناء غياب محمد تسترجع ذاكرة سامية أمان البيت القديم وتحن إلى

«أمان ما بعده أمان، إلى رتابة لا يخل بها شىء ولا يكاد يمسها العالم الخارجى، إلى الصمت الرابض على البيت القديم ولا يفصح ولا يريم، إلى خطى لا يسمع وقعها أحد تمضى لائذة بالجدران وكأن لم تمض... إلى طقطقة أبى فروة فى المنقد وطقوس لا يعود للإنسان معها حاجة إلى أن يفكر أو يدبر أ ينتظر شيئًا....» (ص١٠)

إنه الزمان الذى نشأت عليه سامية والرابض فى الذاكرة عبر الأزمنة وبفعل الأمكنة، مما يعززه قول باشلار: «إن البيوت التى فقدناها إلى الأبد تظل حية فى داخلنا، وهى تلح علينا لأنها تعاود الحياة وكأنها تتوقع منا أن نمنحها تكملة لما ينقصها من الحياة»[١٥].

تلجأ سامية إلى الذاكرة لتسد فجوة غياب محمد وبذلك لا تختلف عن زهرة التى كانت تبحث دائمًا عن الأمان فى بيوت مختلفة. ويستمر مع سامية إحساس الأمان الزائف حتى تلتقى بصاحب البيت الذى ستختبئ فيه مع زوجها وصديقه وبهذه المقابلة تختل لديها كل المنظومة ويظهر فى وعيها الوجه الآخر للأمان الزائف:

«تمكن منها الشعور بأن صاحب البيت كان دائما معها بصورة أو بأخرى يملى عليها دائما وأبدًا لعبته، وتساءلت بماذا يذكرها هذا الرجل وبمن؟ بالحاكم الوحيد والأوحد؟ وبأبيها؟ بواعظ المسجد يهدد بالنار وبئس المصير؟ بالمعلم يطلب منها أن تفرد يديها؟» (ص٢٧)

صاحب البيت يستدعى فى ذاكرة سامية كل الأشكال السلطوية التى ساهمت فى تشكيل شخصيتها، وهذه الأشكال تتضمن البيت القديم وبالتحديد أمها: «العبى يا سامية العبى، على طيلة العمر مقصورة تلعبين، ففيم التعفف الآن؟... أوامر أمك تتكرر تفلق الحجر...؟» (ص٣٥) بانكشاف وهم الأمان فى البيت القديم يتبدد أيضًا الإحساس بالأمان المستمد من محمد فقد ذابت سامية فى شخص محمد حتى فقدت فرديتها المعرفيةواستقلالها النفسى:

«فى البداية كانت تستطيع أن تقول أنا، كانت مستقلة عنه ولكن من هى الآن؟ أنا أنت يا حبيبى والحلقة تكتمل. من أنا تسأل هى،

وتكاد تسمع محمدا يقول الآن ما سبق أن قاله فى البداية: «أنا آسف يظهر سكتنا مش واحدة». (ص٥٨)

من هنا تبدأ أزمة تعرف على الذات، وأزمة هوية انمحت مفرداتها الحقيقية بداية فى البيت القديم ثم مع محمد فى لحظة انهيار صرح الآمان حيث «بدأ سؤال من أنا يلح على الخاطر.» (ص٥٨، ٦١، ٦٢، ٦٤، ٧١).

وهى أزمة لا تجد لها سامية حلا سوى العودة إلى البيت القديم ـ ما كانت تعتقد أنه خيانة لمحمد ـ حيث العزلة وحضن الأم ولكن المعرفة لا يمكن أن تعود بالانسان إلى حاله القديم ومن يعرف ليس كمن لا يعرف، فسامية «تشعر بأن شيئًا نهائيًا لا رجعة فيه قد حدث، كأنما دخلت على حد قول رفيق، سكة الحواديت التى لا عودة منها.» (ص١٠٠) العودة إلى القديم مستحيلة فهى سلطة ماض لا تختلف عن سلطة صاحب البيت وعودتها تعنى أنها «ماتت شبابها وكهولتها فى البيت القديم» (ص١٩٠٤) أدركت سامية الآن أن الأمان ففى البيت القديم لم يكن سوى وهم وعزل عن العالم الخارجى، كانت محاصرة بإرادة الآخرين ورغباتهم؛ كانت تعمد بماء البراءة والآن عليها أن تواجه إثم المعرفة، فعليها أن تواجه العالم بنفسها.

مساءلة الذات والأدوار المنزلية

المنزل هو المكان الرئيسى الذى يتم فيه تقسيم الأدوار بين الجنسين:

«المنزل كمجال خاص هو عالم «الرعاية» المتناقض مع العالم اللامبالاة لسوق العمل. ويعرف المنزل بأنه مكان مؤنث وبالتالى تعد الرعاية أيضا عملاً مؤنثا، وهذا لا يحدد فقط سلوك المنزل ولكنه يتضمن أيضًا كيفية تعريف هؤلاء الأفراد لنفسهم» (١٦)

ومن ارتباط مفهوم المنزل بالأنثوى ينشأ الفصل التعسفى بين الخاص والعام وهو الفصل الذى يحمل فى ثناياه كل أشكال السلطة الأبوية والذكورية، وهى سلطة تساهم النساء أحيانًا فى تدعيمها فزهرة واعية بالتفرقة الحادثة بينها وبين أخيها أحمد:

«حول طاولة الطعام فى المطبخ هو وأحمد وأنا، ألمح الملوخية وفوقها بعض قطع الدجاج، هل هذه فصوص ثوم أم قطع دجاج؟ إنها دجاج، لا أستطيع أن أمد يدى، فأنا تناولت العشاء قبل قليل. ملوخية أيضًا، لكن بلا دجاج المأساة تتكرر. إنها لا تطعمنى الدجاج ولا اللحمة، إنها تخبئها دائما لأحمد وأحيانا لوالدى.» (ص١٤).

ولا يقف الأمر عند هذا الحد فالأم تتساق فى كل المنظومة الذكورية وتضغط على زهرة لقبول سمير صديق أحمد كزوج لها وتقول (بالعامية اللبنانية): «ولك بتبورى، وهلق إنت بايرة سلف. يللا اقبلى قبل أن يغير فكره» (ص٣٢).

الأمر يتعدى التقسيم الظاهرى الجنوسى للأدوار ليتغلغل فى مفهوم العائلة، فالعائلة هى «مجموعة الأفراد الذين يسكنون المنزل وبهذا لا يمكن تعريف المنزل بحدوده الهندسية بل يقوم التعريف على أساس الأنشطة الفردية والجماعية التى يقوم بها الأفراد مما

يحول المنزل مفهومًا جنسويًا. (١٧) فما جد، زوج زهرة، يؤمن أنه «يجب أن أتزوج وأنجب عائلة حتى يصبح لى بيت كبقية البشر بل لأصبح كبقية البشر عن حق وحقيق: أن أبعد عنى الخجل والشعور بالنقص...» (ص٩٠) ماجد كفرد يستمد هويته وتعريفه لنفسه من وجود الآخر مما يستدعى بالضرورة تقسيم الأدوار والدور المرسوم لزهرة هو أن «تساعدنى فى عملى، وتنجب لى أطفالا ونعود إلى لبنان بعدما نصبح أثرياء أفريقيا» (ص١٠٤) وعندما تفشل زهرة فى تحقيق الصورة المرسومة فى عقل ماجد ينهار حلمه بإنشاء بيت «عن حق وحقيق» فهى:

«لا تدبر شئونى ولا تسهر على راحتى حتى أشتغل وأجمع المال، لا يظهر أنها تستطيع تربية الأطفال وهى على هذه الطباع، لقد انقلبت الآية، ها أنا أسهر عليها طوال الوقت، بينما هى تارة ممددة وواجمة: وتارة كمجنونة تهرب من جنونها.» (ص١٠٦).

زهرة حائرة ضائعة تتساءل عن كيفية التكيف مع هذه المنظومة «تلاشى عندى كل أمل أن أصبح يومًا ما فردًا منهم» (ص١١٢) سلاح زهرة الوحيد هو الصمت والدخول فى حالات ذهول وغياب تام عن الواقع هربًا من المواجهة القاسية.

وسامية لا تختلف كثيرا عن زهرة فى فشلها فى القيام بالدور المطلوب منها. فعندما اضطرت إلى تمثيل الغواية لحماية زوجها محمد من الوقوع فى أيدى الشرطة:

«تساءلت هل تحولت إلى المسخ الذى أرادوا لها أن تكونه، مسخ بلا جذور ولا دوافع يتحرك؟ تربية العمر أثمرت، النفى عن العيون

والقلوب، والعزلة والحرمان، والضرب والتهديد، والوعد والوعيد، اللوم والعقاب، والهمس فى الأركان: والويل لمن يختلف! الطريق مع الرفاق مرسوم كما فى البيت القديم مرسوم، الويل لمن ينفرد! قماط المولود فى عينين سوداوين وكفن الميت ونظرة تحيى ونظرة تميت، وطرقة على الباب، وصرخة يتحتم أن تموت، الويل إن انطلقت! خلف البطارية هوة بلا قرار.. الويل لمن إلى مسخ لا ينقلب! يا أبى يا أمى يا جدتى، يا مئذنة تشرف على بيتنا القديم، يا رفاق، يا كل الناس أفسحوا لى مكاناً بينكم ها أنا هلى وشك أن أنتمى. كما أردتمونى جئتكم مسخًا بلا جذور ولا دوافع يتحرك» (ص ص١٥ - ١٦)

هذه الفقرة رغم طولها تلخص وتكشف فكرة الدور المرسوم لسامية أو بمعنى أدق اللادور، فالآخر يرسم لها أدوارًا متباينة وعليها القيام بها. «والويل لمن ينفرد» والويل لمن تحاول إرساء وجودها بناء على رغبات الذات الحقيقية.

إنها لعبة - لعبة تقسيم الأدوار - وعلى اللاعبين الالتزام بقواعدها، واستعارة «اللعبة» تتكرر فى الرواية لتؤكد على عبثية وزيف تقسيم الأدوار: «لابد فما يبدو لمن يدخل هذا البيت أن يلعب دورًا، والدور الذى يرسمه له صاحب البيت» «(ص ٢٤) «على من يعبر الباب أن يلعب لعبة صاحب البيت. وخطر فى بالها أنها لعبت دائما لعبة صاحب البيت، متى وأين لا تعرف، وإن تمكن منها الشعور بأن صاحب البيت كان دائمًا معها بصورة أو بأخرى يملى

عليها دائمًا وأبدًا لعبته، وتساءلت بماذا يذكرها هذا الرجل وبمن؟» (ص ٣٦ - ٣٧) «ولعب يلعب فهو لاعب، أفضل تعريف للسلوك المطلوب... والعبى قالت أمها، وكررت حتى انفلق الحجر وهى راغبة عن اللعب المحسوب.» (ص٣٢)... «قالت أمها ومن بعدها أبوها والناس، كل الناس، واللعب المحسوس هنا وهناك وفى كل مكان.» (ص٤٤) وعندما أيقنت سامية أنها طرف فى لعبة تساءلت «متى تجعل صاحب البيت يلعب لعبتها هى وفقًا للقواعد التى ترسيها هى؟» (ص٥٧) هى لعبة صعبة وكبيرة وتجعل الذات تتساءل عن موقعها فيها، وتعلق هدى الصدة:

«صاحب البيت يمتلك أيضا العالم الذى تسكنه سامية ويحدد القواعد التى يجب أن يتبعها كل فرد. إن عالم سامية ليس إلا لعبة ذات أدوار محددة لكل لاعب، وهى أداور اصطناعية ومحددة وخانقة، وبذلك توظف لطيفة الزيات استعارة اللعبة لتعلق على تقسيم الأدوار بين الجنسين» (١٨).

هى لعبة ذات جذور راسخة عبر التاريخ وقوية بمقدار قوة صاحب البيت الذى يكثف كل الأشكال السلطوية القاهرة للروح، فتفشل سامية وتقرر الانسحاب: «قررت أنى مش قد اللعبة دى». (ص٥٩)

مصالحة الذات والخروج من شرنقة البيت

«المنزل هو مكان إبداع وإعادة إنتاج والحفاظ على العلاقات الابوية» (١٩) والمنزل هو المكان الذى طمست فيه المعالم فردية زهرة

وسامية وهو المكان الذى حول حياتهما إلى كتلة من الخوف الأبدى واللانهائى من كل شىء، من الكلمة والفعل والرغبة والرفض والمبادرة، إنه الخوف الذى جعل كلتيهما تفشل فى التواؤم مع العالم الخارجى مما دفع بهما إلى الإتيان برد فعل مساو لما وقع عليهما من غبن، فزهرة كانت تنزعج من الهدنة فى وقت الحرب لأن «الهدنة معناها الخروج من البيت، أن أخرج عبرهذا الباب، وأرى الناس، رهم يروننى وقد تدهورت إلى هذا الحد. وأنا أراهم قد أصبحوا بلا معنى» (ص ١٤٦ ـ ١٤٧) وسامية قررت الانسحاب من اللعبة كلها والعودة إلى البيت القديم: «وهى تترنم: أنا خبت.... وعصرت سامية شعرها فى الحوض قطرة بعد قطرة وهى لا تكف تترنم: أنا خبت.... وتتنهد بارتياح وهى تدرك أنها فشلت.» (ص٩٧) إنه الانكفاء على الذات والعودة بها إلى حضن السلطة الأبوية وهو رد فعل يحمل فى طياته الهرب والسلبية واختيار الأسهل والاختباء وراء الأكمل/ الذكورى.

ولكن المعرفة دائما لحظة فاصلة: ما قبلها ليس كما بعدها. فكل من زهرة وسامية عرفت الآن أن هناك واقعًا أكبر منهما فى الخارج يمكنهما الاندماج فيه لإيجاد مكان حقيقى للذات المتفردة المتحررة من الأدوار المفروضة عليها ومن هنا يبدأ توافر الشرط الموضوعى الرئيسى للحرية: «إن الفرد لا يجد نفسه حقًا، ولا يجد حريته إلا إذا فقدها بداية فى كل أكبر وأهم منه» (٢٠) فبشاعة الحرب الأهلية وكل صور الدمار التى تحيط بزهرة تنبهها إلى صغر مشاكلها مقارنة بما يحدث فى الوطن من تدمير وقتل: «إذا قست

آلامى فى أفريقيا وقارنتها بألم الحرب فالمقارنة نفسها لا تجوز. آلام الحرب تنساب دونما توقف، إنها آلام ملموسة. ودلائلها مادية. أدلتها جثث وتشويه وحرائق وخراب» (ص١٥٨) الحرب ليست إلا إحدى نتائج وتجليات الفلسفية الذكورية التى تقضى بوجود طرف منتصر وطرف مهزوم، طرف مهيمن وآخر خاضع، رجل وامرأة، وعندما تبدأ هذه الفلسفة العمل على تدمير وطن تخرج زهرة من المجال الضيق للهموم الشخصية وتبدأ فى مناهضة المنظومة برمتها، أى أنها تبدأ من العام لتداوى الخاص وأول ما يحدث لها تلاشى الخوف: «أين ذهب الخوف الذى كان يلفنى وأنا صغيرة وأنا أتكوم على بعضى...؟» (ص١٧٣)

بعد أن تدمر زهرة الحاجز المنيع الذى يفصل الخاص عن العام تستعيد جسدها من براثن الانتهاك وتنشئ علاقة مع سامى القناص «لقد ارتعش جسمى لأول مرة منذ ثلاثين سنة» (ص١٨٢) الجسد الذى ظل ينتهك من الجميع أصبح ملكًا لزهرة ومصدرًا للذة أى أنها تناهض كل الخطاب السلطوى من داخله وليس من خارجه: تخرج إلى طلقات الرصاص والبارود وتحول جسدها إلى مصدر للذة. «وكأن الحرب قد توقفت عندى قبل أن تتوقف.» (ص١٩٤) كسرت زهرة الفصل التعسفى بين الداخل والخارج وفرضت فرديتها على الآخر: «لماذا كان على أن أكون مثلهم، فقط مثلهم حتى يضمونى إلى الحظيرة؟ لماذا لم يكونوا هم مثلى؟» (ص ١٩٣) إن اندماج زهرة فى الكيان السياسى الاجتماعى العام يجعلها تستعيد ما فقدته من كيانها الشخصى الذاتى الخاص، وفى وسط الموت والخراب والدمار تجد الأمان المنشود.

ونفس الشئ يحدث لسامية التى تقرر الانسحاب من اللعبة بأكملها ثم تكتشف أنها دخلت «سكة الحواديت التى لا عودة منها» (ص ١٠٠) وفى القطار

«تأكد لسامية أنها لو ذهبت لن تعود، لو دخلت هذا المكان مختارة ستبقى فيه إلى النهاية، بصورة أو بأخرى يتغير المكان ولا يتغير، نفس المكان ونفس الناس والأشياء نسبية ولا دوام. يتأتى على الإنسان أن يبدأ ويعود فيبدأ فى سلسلة من التجاوزات والنعيم الوجه الآخر للجحيم» (ص ١٠٦).

وتعود سامية لتبدأ اللعبة بشروطها هى. تعود لتدمر كل الأشكال السلطوية المتجمعة فى صاحب البيت:

«تقدمت منه المجنونة ومن عينيه تطل الأشباح والعفاريت وأمنا الغولة والملاكان على اليمين واليسار يحسبان السيئات وتلويحة أمها بألا فائدة، والخطأ والعقاب والنار ونظرة أبيها ميتاً والتجاهل والاستجداء والعدم ونظرة تحيى ونظرة تميت والاتهام والأحكام الجائرة وإشاعات وهمسات لا تبين... تقدمت المجنونة من صاحب البيت وكأن شيطاناً ركبها، وحين حاذته أدركت أن عليها أن تقتله أو تموت» (ص ١١٢ - ١١٢).

وسواء كان يجب على سامية أن تقتله فعلا أو تقتله داخلها لا يهم، فما يهم هو إعلانها الرفض للتواؤم مع مجتمع يرفض الاختلاف والتفرد، مجتمع مجهز دائما بقوالب يتساوى فيها الجميع، مجتمع لديه لعبة واحدة على الجميع أن يشترك فيها. فإن «عودتها الحقة كانت رهينة بأن تقتله». (ص ١١٥) وهكذا تستعيد

سامية توازنها الخاص بإلقاء نفسها فى العام لتجتث السلطة من جذورها. كل من سامية وزهرة تستردان بعنف ما سُلب منهما على مر الزمن بعنف أيضاً. وذلك يؤكد مقولة «الشخصى بالضرورة سياسى»(٢١) وفى هذا الاسترداد الثورى تتغير المنظومة المعرفية لكلتيهما. زهرة لم تعد المستكينة الوديعة التى يلفها الخوف والصمت وسامية لم تعد الرقيقة الهادئة التى تستمد وجودها من وجود محمد.

خاتمة

إرساء الفردية ودخول المجال العام هما مؤشران لإضعاف وخلخلة السلطة الذكورية التى تسعى جاهدة إلى إبقاء الوضع القائم لأن أى تغيير يضعف من قوتها، لذلك كان يجب أن تُقتل زهرة فى النهاية وأن تُجرح براءة سامية ورغم هذه النهايات المأساوية التى توحى ظاهريا بالانسحاق والهزيمة إلا أنها نهايات تفصح عن إثبات الذات وتحمل الكثير من الأمل. فلا حرية دون إراقة دماء. فى آخر لحظة من حياتها تكتشف زهرة معنى السكينة والهدوء حتى إننا نسمع صوتها بعد مقتلها: «لقد قتلنى. من أجل هذا أنتظر الليل. عدت أغمض عينى، أم ترانى لم أفتحها قبلاً؟ وعدت أرى أقواس قزح فى السماوات البيضاء تدنو منى بكثرة مخيفة».(ص٢٤٧) أما سامية فقد كان

«الأمل فى بداية جديدة لم يزل قائما وأسراب الحمام الأبيض تتطاير من البرج الذى بدا من قبل رهيباً. حين نادت سامية محمد

ورفيق والرجل العجوز المنهك يتوسد حجرها، والجريدة الصباحية ملقاة على الأرض تبين عن صورة محمد ورفيق» (ص ١١٦).

كل نهاية تنطوى على بداية جديدة، فالمساحات البيضاء «السماوات البيضاء والحمام الأبيض» تسمح بظهور كل الألوان وتعترف بالاختلاف، عكس الفلسفة الذكورية التى تعمم لوناً واحداً للتعتيم على الفردية والاختلاف، وهو تعتيم يفضى دائما إلى أزمة الذات المخنوقة فى قوالب جامدة ومحاصرة بتقسيم غير عادل للأدوار: أدوار تضع المرأة فى الداخل/ الخاص/ العتمة وتضع الرجل فى الخارج/ العام/ النور. وبهذا يتحول المنزل إلى وسيلة قمعية تعتمد على الإقصاء والاستبعاد بإقامة مساحات من الصمت والإضمار ومساحات من المسموح والممنوع تحكم ما يجب أن يقال وما لا يجب أن يقال وما يخضع للثواب والعقاب. لا تختلف الخطابات المختلفة فى اتفاقها على عودة المرأة للمنزل وإن كان كل خطاب يطرح فلسفته وتبريراته الخاصةبه إلا أن الفصل التعسفى بين الخاص والعام يبقى هو الهدف الأول والأخير، الخاص يعنى المكانة الأدنى لأن انغلاقه يعنى حجب المعرفة والعام يعنى المكانة الأسمى لأن انفتاحه وتحكمه فى الخاص يعنى إنتاج المعرفة وتشكيل الواقع: من يعرف يملك، والمعرفة قوة. المنزل بهذا المعنى، ليس مكانا للعائلة فقط ولكنه المكان الذى يتم فيه ترويض النساء على الشكل الذى يقبله المجتمع ويرضاه، وهو ما لا يتفق مع المفهوم السائد عن البيت فى الخطاب الذكورى المهيمن، وبهذا نجد كيف ساهمت هاتين الروايتين فى تفكيك المفهوم المتعالى للبيت وزعزعه الفصل المعتاد بين الخاص والعام.

فرضت منظومة الترويض هذه على زهرة وسامية فغرقتا فى بحر تساؤلات معرفية. وفى لحظة اشتداد الأزمة أفضت هذه التساؤلات إلى التحام الخاص بالعام ليصبحا كلاً متناسقا متناغما. لم تتصالح الذات مع نفسها إلا عندما استوعبت العام وذابت فيه لتعيد تشكيل الخاص على ضوئه: الحرب فى حكاية زهرة وصاحب البيت فى حكاية سامية؛ نهايات تؤكد أن المنزل ليس إلا جزءا من كل أكبر، هو جزء يؤثر فى الكل ويتأثر به. وهو المكان الأول الذى تتشكل فيه علاقات القوى على كل المستويات مما يجعل مسألة الفصل بين الخاص والعام مستحيلة: الخاص هو الذى يرسم صورة المرأة ومكانها فى العام أو يمهد لطردها منه. وإذا كان للأدبيات النسوية أن تضيف إلى المنظومة المعرفية فأول ما يجب أن تتناوله هو هدم الأسوار الشائكة المقامة حول المنزل بغرض عزله عما هو خارجه.

الهوامش:

(١) مصطفى محمود، «السفالة الجميلة: تحقيق الذات»، الأهرام، ١٩٩٢/٤/١٨.

(٢) فاطمة المرنيسي، **الخوف من الحداثة: الإسلام والديمقراطية**، ترجمة محمد دبيات، (دمشق: دار الجندي، ١٩٩٤)، ص ١٩٥.

(٣) نصر أبوزيد، **المرأة في خطاب الأزمة** (القاهرة: دار نصوص، ١٩٩٤)، ص ٣٥.

(٤) ماكسين مولينو، «النسوية والاجتماع الديموقراطي: أميركا اللاتينية نموذجا»، **أبواب** ١٤ (خريف ١١٩٧)، ص ١٠٤.

(٥) Sophie Baulby, "Doing Home: Partiarchy, Caring and Space," **Women's Studies International Forum**. Vol. xx: 3 (1997) 347.

(٦) غاستون باشلار، **جماليات المكان**، ترجمة غالب هلسا (بغداد: كتاب الأقلام، ١٩٨٠)، ص ٤٢.

(٧) حنان الشيخ، **حكاية زهرة** (بيروت: دار الآداب، ١٩٨٩ «ط ٢»). وكل الصفحات في الاستشهادات الواردة في هذه الدراسة تحيل لهذه الطبعة.

(٨) لطيفة الزيات، **صاحب البيت** (القاهرة: دار الهلال، أكتوبر ١٩٩٤). وكل الصفحات في الاستشهادات الواردة في هذه الدراسة تحيل لهذه الطبعة.

(٩) يظهر استيعاب المرأة للسلطة والفكر الذكوري في قضية الختان، فالام والجدة تصران على إجراء عملية الختان للإبنة تأكيدا لطهارتها أمام مجتمع يطالب بأدلة ملموسة معلنة عن شرف البنت.

(١٠) راجع:

Toril Moi, "Subversion and Marginality," **Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory** (London: Routledge, 1985) 150 - 173.

(١١) دافيد لوبروتون، **أنثروبولوجيا الجسد والحداثة**، ترجمة محمد عرب

صاصيلا (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر والتوزيع، ١٩٩٢)، ص ١٧١.

(١٢) صباح غندور، «حكاية زهرة: الرواية المضادة - التاريخ المضاد،» **فصول**، مجلد ١٢: عدد ٣ (خريف ١٩٩٣)، ص ٢١٧.

(١٣) غاستون باشلار، **جماليات المكان**، ص ٤٣.

(١٤) المرجع نفسه، ص ٨١.

(١٥) المرجع نفسه، ص ٨٩.

(١٦) راجع:

Sophie Baulby, "Doing Home: Patriarchy, Caring and Space," 345 - 346.

(١٧) المرجع نفسه، ص ٣٤٦.

(١٨) راجع:

Hoda El-Sadda, "A Gender-Sensitive Reading of Latifa El-Zayyat's Sahib Al-Bayt," **Cairo Studies in English Essays in Honour of Angele B. Samaan** (Cairo: The Department of English Language and Literature, Faculty of Arts, University of Cairo, 1995) 37.

(١٩) راجع:

Sophie Baulby, Doing Home: Patriarchy, Caring and Space," 345.

وراجع أيضا:

David Morgan, **The Family, Politics and Social Theory** (London: Routledge and Kegan Paul, 1985).

(٢٠) لطيفة الزيات، «تجربتى فى الكتابة»، ملحق برواية صاحب البيت، ص ١٢٠.

(٢١) المقولة الأصلية لا تتضمن كلمة «بالضرورة»: «للشخصى بعد سياسى».
أضافت الباحثة هذه الكلمة طبقا لنتائج الدراسة التى أثبتت ضرورة
الربط بين الشخصى والسياسى.

هى والمستحيل:
فتحية العسال تكتب سيرتها

صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب الجزء الأول من السيرة الذاتية للمناضلة فتحية العسال بعنوان حضن العمر. وإذا كانت السيرة الذاتية هى أحد الأنواع الأدبية التى تلقى ترحيبًا خاصًا لأن الكاتب يقدم فيها خلاصة التجارب بحلوها ومرها، فإن السيرة الذاتية التى تكتبها النساء لابد وأن تلقى ترحيبًا مضاعفًا إذ لا يصح أن نجمل واقع نعيش فيه وندركه، واقع لا يرحب كثيرًا بحكى النساء عن حياتهن. وحياة فتحية العسال ليست أى حياة، فهى حياة حافلة مزدحمة على المستويين الخاص والعام، وهى حياة عاصرت المظاهرات ضد الاستعمار الانجليزى واستمرت حتى هذه اللحظة.

تعتمد فتحية العسال الصدق منذ اللحظة الأولى للكتابة، فهى تعلن أنها ترددت كثيرًا فى البوح «عن الاحساس بالمهانة لما حدث لى فى طفولتى ومراهقتى، بفعل التخلف الذى كان سائدًا...» حتى واجهتها ابنتها بالازدواجية المتمثلة فى ادعاء التحرر والهروب من كتابة التجربة الشخصية. وربما كان ذلك الادراك هو أحد دوافع كتابة السيرة الذاتية، فالكتابة هنا هى أحد أشكال التطهر النفسى عبر القاء التجارب على الورق وعبر الاعلان لذواتنا أننا لا نخجل منها، فيتحول العبء النفسى إلى تجربة حياتية شكلت الرؤية وصاغت الأحداث. إلا أن الكتابة أيضًا - ومنذ البداية - لا تتشح برداء العنترية وتعلن أنها سوف تكتب كل شىء بل تأسيا بفدوى طوقان «هناك أشياء عزيزة ونفسية، نؤثر أن نبقيها كامنة فى زوايا أرواحنا، بعيدة عن العيون المتطفلة». إذن هناك ذاكرة انتقائية تعيد ترتيب واختيار الأحداث بشكل يمنح النص أدبيته. فالذاكرة الانتقائية تعنى اعادة صياغة حبكة الحياة ليُعاد تشكيل صورة الذات. وهى ذاكرة أيضًا تحكى الماضى فى لحظة الحاضر، فهو حكى مغترب عن زمنه مرتان، الأولى بفعل اختلاف الزمن حيث الكتابة عن الماضى تحدث فى الحاضر والثانية بفعل تأويل الأحداث عبر التذكر مما يؤدى إلى - بالضرورة - اختلاف الرؤية. أى أن الذات المحكى عنها الآن لم تكن هى نفسها تلك الذات ساعة وقوع الحدث، الانسان لا ينزل نفس النهر مرتين وقياسًا على ذلك فان استرجاع الأحداث لا يعنى استرجاع الزمن، بل هو استرجاع مقصور على الوقائع فقط.

وليست الذاكرة الانتقائية فقط هى التى تمنح النص أدبيته. بل الشكل الذى كتب به النص أيضًا. فالجزء الأول يتناول الفترة من ١٩٣٣ (تاريخ ميلاد الكاتبة) وحتى عام ١٩٨٢ حيث وقع الطلاق بينها وبين زوجها - الراحل - عبد الله الطوخى. وهى فترة ليست بالقصيرة إلا أنه وطبقًا للذاكرة الانتقائية فان الكاتبة بالفعل تحكى عن تكوينها النفسى والأحداث التى مستها بشكل مباشر. ما تم تكثيفه فى هذا الجزء هو الحياة التى عاشتها الكاتبة كطفلة ومراهقة بحكم انتمائها لجنس النساء، فقد مورس عليها مختلف أشكال القهر باسم التقاليد والشرع والصواب والمفروض. ورغم أنها كانت تنتمى إلى عائلة متوسطة إلا أنها حُرمت من التعليم فى المرحلة الابتدائية ووُضعت تحت رقابة شديدة (وصاية أبوية) من قبل أخيها حسنى - الذى قام بقص خصلة من شعرها ذات يوم كعقاب لها على الوقوف فى الشباك، وفرضت عليها خطبة لم تردها، إلى آخره من الممارسات المعروفة التى ترسخ التمييز ضد المرأة على أساس الجنس. تتقاطع هذه الفترة التى قابلت فيها عبد الله الطوخى مع عام ١٩٨٢ حيث وقعت لحظة الانفصال. فكأن هناك ثلاثة أزمنة متداخلة معًا: زمن المراهقة والزواج (١٩٥٠ - ١٩٨٢) ولحظة الانفصال (١٩٨٢) والزمن الحاضر - زمن الكتابة. وهى ثلاث لحظات زمنية توظفها الكاتبة عبر تداخل المشاهد والانتقال السريع بينها مما يؤكد حالة التدفق الشعورى وزخم الصور والذكريات المتلاحقة. والأهم أنه انتقال فى المشاهد يشابه الانتقال فى مشاهد الدراما (التى تخصصت فيها الكاتبة). فالقطع

سريع والمشهد مكثف وكأنها ترسمه على خشبة المسرح، فى حين أن ايقاع لحظة الانفصال (١٩٨٢) بطىء وثقيل مما يعكس الحالة النفسية والمزاج التأملى للكاتبة آنذاك.

واللافت للنظر فى هذا الجزء هو النظرة النقدية للكاتبة فيما يخص المفاهيم التى رسخت فى ذهنها منذ الصغر عن مفهوم «الشرف» . ومفهوم شرف البنت هو أحد أهم دعائم شرعية ممارسة القهر على النساء. فالشرف هو عدم الاختلاط بالرجال وهو «تبيض الشاش» فى ليلة الزفاف وغير ذلك من الممارسات التى لازالت معروفة حتى اليوم مثل الختان. تعرى فتحية العسال مجتمعًا بأكمله حين تحكى قصة صديقتها أنيسة التى لم تتزوج ممن تحب، وأجبرها أهلها على الزواج برجل آخر فكان شرفها فى ليلة زفافها هو شرف الكتكوت (أى دم الكتكوت!) وتكشف هذه الواقعة - رغم الكوميديا الظاهرة - عن مأساة مجتمع يتواطأ جميع أطرافه لتحقيق مفهوم الشرف ولو شكلاً. ولا تنكر الكاتبة أنها استفادت من كل هذا المخزون فى كتابتها المسرحية فيما بعد. هذه النظرة النقدية وإن كانت تعبر عن وعى مكتمل إلا أنها أيضًا تعبر عن ثقة الذات فى رؤيتها، وعدم خجلها من أفكار وتقاليد عاشت فيها مع أسرتها.

صاغت الكاتبة سيرتها - إذن - بشكل درامى سواء من ناحية المشاهد وايقاعها وطولها فى فترة المراهقة وتقاطع ذلك مع لحظة زمنية مختلفة تظهر فيها طفلة صغيرة تحاور الكاتبة (وهى تمثل

اللاوعى) وهى المقابل للمحفز فى الدراما، مع اللجوء إلى الحوار، الذى أفسح أيضًا مساحة للسرد. إلا أن السؤال الذى يطرح نفسه هو: هل قلصت فتحية العسال مساحة العام والسياسى لتفسح مكانًا للخاص والشخصى؟ فالفترة من ١٩٥٠ وحتى ١٩٨٢ وهى مضمون الجزء الأول كانت تموج بتيارات سياسية وأفكار متعددة وهو ما ذكرتها الكاتبة عرضًا مثل حريق القاهرة وثورة يوليو، ولكن فى نفس الوقت يمكن اعتبار السؤال غير مشروع إذ لابد من انتظار اكتمال الأجزاء. فقد انتهى الجزء الأول بمحاولة الكاتبة تحديد الأسباب التى دفعتها إلى طلب الطلاق حيث «تجربة القبض على عبد الله كانت بداية جديدة عشناها احنا الاتنين».

تخوض فتحية العسال منطقة شائكة لتكتب وتنزع كل ما يثقل الروح، وهى تفعل ذلك بحرفية شديدة، فالمسألة ليست مجرد بوح أو فضفضة بل هى رسم لدراما حياتية باللغة العامية المصرية (وهو ما شرحت الكاتبة أسبابه فى المقدمة) مما جعل الحوارات صادقة أو أضفى عليها مصداقية بالأحرى وساعد القارىء على نسيان المسافة الزمنية التى تفصل بين لحظة الكتابة ولحظة وقوع الحدث. فتحية العسال تبحث عن المستحيل: «عايزة أعرف أنا حرة صحيح، ولا بادعى الحرية؟» ربما فى الأجزاء القادمة.

النقد الحضارى : من النظرية إلى التطبيق

يعد كتاب هشام شرابى النقد الحضارى للمجتمع العربى فى نهاية القرن العشرين[1] أحد المرجعيات الهامة لقراءة المجتمع العربى فى حركته الساعية إلى التطور والتحرر والتى تكرس فى نفس الوقت السكون والجمود والثبات. وهو تكريس يحدث بفعل استخدام لغة قديمة لتأسيس سياقات جديدة مفعمة بالحوار والديمقراطية وتبادل الفكر الحر، ومتخلصة من الهيمنة الأبوية التى يخضع لها الفكر العربى. يؤكد هشام شرابى أنه «لا يمكن مجابهة الواقع السياسى والثقافى المهيمن فى المجتمع الأبوى مجابهة حقيقية من داخله، من ضمن إطاره الفكرى والسياسى ومن خلال لغته التقليدية. فالمجابهة الحقيقية لا تحدث إلا بالخروج من

(*) بحث ألقى فى مؤتمر عُقد بمكتبة الاسكندرية لتكريم هشام شرابى.

الأطر الأبوية وباستعمال لغة تختلف عن لغة السلطة، وبذلك قادرة على خلخلة الفكر المهيمن وإقامة أسس وعى جديد» (النقد الحضارى ١٦). فالنقد الحضارى - إذن - يهدف إلى كشف إشكالية هيمنة البنية الأبوية فى المجتمع العربى المعاصر وسبل القضاء عليها ولن يتحقق ذلك إلا باستخدام لغة ومفردات جديدة غير نابعة من الخطاب السلطوى المهيمن وغير مهادنة لأية تيارات دينية أو سياسية سائدة. وقد حدد هشام شرابى ثلاث ظواهر كامنة فى صميم ما يهدف النقد الحضارى إلى كشفه وتحليله: الحداثة وقضية المرأة والقوى أو الحركات الاجتماعية. ولا أعتقد، من وجهة نظرى، أن الثلاث ظواهر يمكن فصلها قطعيًا عن بعضها البعض وإلا بدا الأمر تعسفًا منهجيًا غير مبرر. فالثلاث ظواهر، فى التحليل الأخير، ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالنقلة التى يحاول المجتمع العربى أن يحققها والمعتمدة على الأخذ بمعطيات الحداثة قولاً وفعلاً. وهى النقلة أيضًا التى لا تحقق الهدف المرجو منها مما يبرر وجود مجتمعات عربية يصفها شرابى أنها مجتمعات أبوية مستحدثة، أى مجتمعات جمعت بين الأبوية والحداثة معًا وهو ما يعمق تأصيل البنية الأبوية فى أساس الفكر العربى(٢).

لا يمكن اعتبار قضية المرأة فى هذا السياق سوى إحدى الحركات الاجتماعية الجديدة الساعية إلى إعادة التوازن إلى بنية مجتمعية طوعت المرأة لصالح ثقافة أبوية قائمة على مصالح رأسمالية بحتة. ولابد من الإشارة هنا إلى الرؤية التى تناول شرابى من خلالها «قضية المرأة». فهو بداية يرى أنه «الموضوع المركزى» فى

النقد الحضارى إذ أن كشف تاريخ المرأة فى النظام الأبوى التقليدى والمستحدث يؤدى إلى فهم «الواقع وتاريخه ويكشف عن حقيقته الظاهرة والخفية ويخطط أساليب ومتطلبات تجاوزه راسمًا الخريطة الفكرية التى تضىء سبل الفكر والممارسة معًا» (النقد الحضارى ١١). وعليه فانه يتناول ما طرحته ثلاث مفكرات عربيات فيما يخص رؤيتهن لقضية المرأة وحقوقها وهن: نوال السعداوى وفاطمة المرنيسى وخالدة سعيد، وهن من رائدات الفكر النسوى فى إطار الفكر العربى. إلا أن ما طرحه شرابى والرؤى المختلفة التى قدمها تدخل جميعها فيما يسمى الموجة الأولى للنسوية First Wave Feminism وهى الموجة التى اعتمدت على فلسفة الحصول على الحقوق الأولية للنساء وجاهدت فى النضال على المستوى النظرى والعملى من أجل وضع هذه الحقوق على الخريطة السياسية والفكرية للعالم العربى. وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذه الحقوق كانت أحد الدوافع القوية التى أفرزت مساحة ضخمة من العمل التنموى المتمحور حول قضية المرأة. وبالتالى فإن ما تم تراكمه فى العالم العربى هو خطاب تنموى نسائى نابع من معطيات الواقع لكنه لا يسعى إلى تأسيس شكل أو مضمون مخالف للسائد. إنه خطاب يسعى إلى تمكين المرأة Empowerment داخل الدائرة المهيمنة، وبالتالى فهو خطاب لا يقدم أدبيات فكرية تسمح بظهور رؤى جديدة نسوية كما أنه لا يسعى إلى الخروج عن «الحدود المرسومة»، بل يحاول أن يؤسس مكانًا للمرأة داخل هذه الحدود وباستخدام نفس اللغة القديمة المهيمنة. ورغم أنه لا يمكن

إنكار أهمية هذا العمل التنموى وما يتبعه من تراكم لازم لإصلاح البنية المجتمعية الأبوية فى علاقتها بالمرأة وحقوقها، إلا أنه عمل يتوقف عند الحدود الإصلاحية، بمعنى أنه لا يسعى إلى تغيير جذرى نقدى، بل يتوقف عند حدود التغيير الشكلى الإصلاحى (الضرورى). بمعنى آخر، الخطاب التنموى السائد والخاص بالمرأة لا يحقق نظرية النقد الحضارى التى يطرحها شرابى إذ لا يطيح الهيمنة الكلية للخطابات السائدة ولا يجابه التيارات الأصولية (بل هو أحيانًا فى موقع مهادنة واعتذار) أو الأنظمة الحاكمة بكل أشكالها سعيًا للإنعتاق الفكرى.

لا تهدف هذه الورقة إلى تحليل موقع المرأة فى فكر هشام شرابى أو موقف النقد الحضارى من قضية المرأة، فقد تم تناول هذه النقاط من قبل وجاءت النتائج متشابهة فى معظمها. فلا خلاف على فكرة مركزية قضية المرأة لدى شرابى واعتماد نجاح الحداثة العربية على مدى استيعاب قضية المرأة، ولا خلاف أن هناك إشكالية ضخمة تتعلق بقضية المرأة سواء فى الانشغال الشديد بها كما هو واضح فى التيارات اليسارية أو فى المزايدة عليها كما هو حادث فى خطاب الدولة أو فى محاولات الإصلاح الجزئى كممارسة العمل التنموى. تهدف هذه الورقة بالتحديد إلى توضيح كيفية وإمكانية ممارسة النقد الحضارى الذى دعا إليه شرابى على أرض الواقع وذلك فيما يتعلق بالمرأة. بمعنى آخر، كيف يمكن لحركة نسوية (وليس الحركة النسوية) أن تؤسس لخطاب نسوى حقيقى يهدف إلى التغيير النقدى الجذرى عبر استعمال لغة

جديدة غير مستعارة من الخطاب الأبوى السائد، وعبر توظيف آليات لا تنتمى إلى الآليات التقليدية، وعبر رأب الصدع بين الفكر والممارسة، وأخيرًا عبر اتخاذ موقع مستقل عن الفكر الغربى والعربى (الأبوى) على السواء.

وللانتقال من مرحلة التفكير النظرى إلى الواقع العملى ـ وهو أحد أهداف الورقة ـ لم أجد أدق من تحليل تجربة حية من الواقع المعاش وهى بالتحديد تجربة شبكة عايشة ـ منتدى النساء العربيات[٣]. أسست هذه الشبكة فى العقد الأخير من القرن العشرين بناء على احتياج ملح لوجود كيان عربى نسوى يتبنى خطابًا واحدًا فى مواجهة الخطابات الاستشراقية المغلوطة على كافة المستويات والتى تتجلى عبر كيانات أوروبية وأمريكية وأيضًا الخطابات الأصولية التى تتجلى عبر كيانات عربية. وبذلك تكونت هذه الشبكة من منظمات نسوية غير حكومية من مصر، السودان، تونس، الجزائر، المغرب، فلسطين، الأردن، لبنان وهى منظمات معروفة بتوجهها العلمانى الذى يستمد خطابه من الاشتباك مع مشكلات الواقع مما يجنب هذه المنظمات خطر الاغتراب والنخبوية ولكنه يوقعها أيضًا فى مشكلة مجابهة التيارات الأصولية والأبوية والسياسية السائدة فى آن واحد. من المهم هنا أن نسوق التعريف الذى تقدمه الشبكة لنفسها فى بداية الميثاق المتفق عليه، وهو التعريف الذى يستوفى الشروط التى ساقها هشام شرابى لاستيفاء منظومة التغيير النقدى الجذرى: «هى شبكة نسوية عربية مستقلة، تتكون من منظمات نسوية عربية مستقلة منخرطة فى

النضالات الديمقراطية فى بلدانها المختلفة.. نسوية لأنها تتفق على أن برنامج تحرير النساء هو كل متكامل يشمل فى آن واحد كافة الحقوق الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية.. ومستقلة عن كل أشكال الهيمنة سواء كانت من الحكومات التى تسعى إلى فرض خطاب نسوى واحد على العالم كله يحدد الأولويات دون الأخذ بعين الاعتبار الخصوصيات، ولا نقبل أن تحدد خصوصياتنا الحركات الأصولية بكافة أشكالها التى تدعى تمثيل الهوية وتقدم بدائل مشوهة لا تستجيب إلا لمصالحها ورؤيتها هى... وتنفى الحقوق الإنسانية تحت دعوى الخصوصية الثقافية للنساء، كما لا نقبل العقلية أن تحددها لنا الأحزاب السياسية التى تسيطر عليها العقلية الذكورية». بهذا التعريف تعلن الشبكة عن نفسها ككيان مستقل تمامًا عن كل الكيانات، سواء كانت حكومية أو دولية أو أصولية أو حزبية، وهى كيانات على اختلاف أشكالها تمثل تجليات الخطاب الأبوى بكل أبعاده، من هنا تتخذ الشبكة لنفسها موقعًا مستقلاً لا يقبل المهادنة ولا المساومة، فقد أكد هشام شرابى أن «الشرط الأول لضمان الحرية الاجتماعية، فكرًا وممارسة، هو إطاحة الهيمنة الكلية لأى خطاب، بما فيه الخطاب العلمانى أو الاشتراكى الثورى» (النقد الحضارى ٢٩ - ٣٠). ولكن ما يجب التأكيد عليه هنا هو أن الشبكة لا تطيح بهيمنة الخطابات لكى تفرض على نفسها شكلاً واحدًا من أشكال الحقيقة، فهى تؤمن بالخصوصيات الجغرافية والتاريخية مما يتيح تعدد الأفكار بل اختلافها على الأرضية السياسية لكل منظمة مشاركة فى الشبكة

وبهـذا فـإن الخطاب الـذى تطرحـه الشـبكة ليس مـجـرد «نظريات وشـعارات تنطبق على كل زمان ومكان، بل تعبيرًا خـلاقًا يتفـاعل مع إيجابيات الواقع السـياسى والاجتمـاعى، ويحلل إمكاناته واتجـاهاته فى ظروفه المحددة ومن خـلال قيم وأهداف عملية قابلة للتحقيق» (النقد الحضارى ٣٢).

فى إطاحة شبكة عايشة لمختلف الخطابات، لا يفوتها أن تطرح بوضوح خطابًا نسويًا مستقلاً، نابعًا من إشكاليات الواقع ومشتبكًا معها، ومرتكزًا على المعاناة اليومية للنساء التى تعضدها القوانين والموروث والأعـراف، ويعـمق منهـا غـيـاب الديمـقـراطيـة. ولـوعى المنظـمات العـضـوة بالشـبكة بأهمـيـة تأسـيس خطـاب بديل (عـبـر صيرورة Process وليس عملية فردية Operation) يشكل إطارًا فكريًا لما تقوم به الشبكة من نضال نسوى بدأ عقد سلسلة من الندوات التى تناقش هـذا الموضوع. وكان أهمها هى الندوة التى عقدت فى تونس بدعـوة من الجـمـعـيـة التونيسية للنسـاء الديمقراطيات فى مـارس ٢٠٠٠[٤]. وأول ما يلفت النظر فى هذه الندوة هو عنوانها: «أى خطاب للحركات النسوية العربيـة - خطاب أم خطابات؟» ينم العنوان عن وعى يقظ بفكرة التعددية والاختـلاف وهو المبدأ الذى تقوم عليه الشبكة، فالاعتراف بالاختلاف والتعامل معه فى جدلية مستمرة يزيد من ثراء الخطاب المتشكل. كما أن الشبكة تؤكد عدم امتلاكها (الحقيقة)، بل هى ترفض «الـ» التى تختزل كل النساء - فى قفزة واحدة - فى «المرأة».

وللتأكيد على هذا، فقد تساءلت بشرى بلحاج فى الكلمة التى ألقتها باسم الجمعية «ما الذى يجمعنا باختلافاتنا وتعددياتنا؟

وكيف نتعامل مع تلك الاختلافات وكيف نتقبلها دون أن يتضمن ذلك تنازلاً عن حقوق النساء؟» وبالتالى كانت تحديد مناطق الالتقاء والاختلاف فى الفكر النسوى هى أحد أهداف الندوة، حيث التقى عدد كبير من النسويات (من الشمال والجنوب) دون أن يتورطن فى الذوبان فى الآخر أو يقعن فى فخ نقل أجندات جاهزة. وبالتالى تمكنت هؤلاء النسويات من خلق نموذج للوحدة قائم على قناعة معرفية ومصداقية عملية، وهو نموذج للوحدة لم ينشأ عبر التوحيد القسرى بل عبر احترام الاختلاف ضمن الواقع المعاش لا فى ظل الشعارات السياسية التقليدية التى يعتمدها الخطاب الأبوى لتكريس رؤية أحادية. وبذلك فإن وعى المشاركات فى تلك الندوة بالاختلاف وبعدم وجود ما يسمى «الخطاب» بل وجود «خطابات» هو ما يحقق أحد أهداف النقد الحضارى على الصعيد الأيديولوجى وهو كما يقول شرابى: «الارتفاع عن الجدل التجريدى باعتناق مبدأ التعددية الأيديولوجية (أو أيديولوجية التعدد). وينطلق هذا المبدأ من أن الحقيقة بما فيها الحقيقة الأيديولوجية، تقوم على الاختلاف والإجماع فى آن، لا على سلطة فوقية واحدة (سياسية أو فكرية أو غيبية)» (النقد الحضارى ٩٧).

لا ينبغى أن يفهم من ذلك أن عايشة لم تكن تملك مقومات الخطاب البديل، بل إن تلك المقومات والركائز هى فى حد ذاتها مستمدة من ممارسات المنظمات فى الواقع واشتباكها اليومى مع قضايا النساء. فقد حددت بشرى بلحاج الخطوط العريضة التى سوف يقوم عليها الخطاب النسوى البديل المطروح، وهى بالتحديد

عشر نقاط تكاد تقترب من كونها وصفية أكثر من كونها معرفية، فالنتاج المعرفى لابد وأن يأتى كنتيجة وليس كبداية. إلا أن هذه النقاط الوصفية تحدد أيضًا الهوية (الأرضية) التى سينطلق منها الخطاب والفضاء الذى سيتشكل فيه. وربما كان من الأفضل أن أسوق هذه النقاط بإيجاز:

«نريده خطابا ينطلق من واقع النساء ويعبر عن همومنا الجماعية والفردية فى مجتمعات تتالت فيها الأزمات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التى انعكست بصفة خاصة على أوضاع النساء وحياتهن اليومية.

نريده خطابا يبحث عن هوية نسوية خصوصية بعيدًا عن كل الهويات الأخرى التى تنطلق دائمًا من الخصوصية الثقافية لتعميق التمييز ضد النساء وتأسيسه على قواعد مقدسة وغير قابلة لأى تأويل.

نريده خطابا يعبر عن طموحاتنا ويمكننا من العمل من خلال منظمات نسوية غير حكومية مستقلة مؤمنة بدورها فى الضغط والتأثير على حكوماتها حتى تقوم بدورها فى بلورة سياسات تحترم حقوق النساء وتستجيب لمطالبهن وتضمن ممارسة هذه الحقوق بدون اضطهاد أو ملاحقة.

نريده خطابا يتحدى أطروحات الخصوصية الثقافة التى تدفع النساء ثمنها من كرامتهن وإنسانيتهن وحريتهن وأحيانًا حياتهن..

نريده خطابا هويته المبادئ الإنسانية التى تكرس الحرية والعدالة والمساواة ولا يساوم بأى منها باسم التقاليد أو الدين أو الأولويات السياسية. ونحن إذ نجتمع اليوم لتركيز الأسس الأولية لهذا الخطاب فإننا لا نفعل ذلك من باب ممارسة الرياضة الذهنية أو المجادلة الأكاديمية بل أننا عن بصدد بلورة أداة من أدوات نضالنا.

خطاب يحمل التضامن مع نضالات النساء ويعيد الاعتبار لهن ولدورهن فى صناعة التاريخ ويعترف بدورهن النضالى الرائد فى كل حركات التحرر الوطنى. كما يحمل المقاومة ضد كل أشكال قهرهن..

خطاب يتصدى للقوانين السائدة التى هى تعبير النظام الأبوى الذى صاغها ولا يقبل بأقل من قوانين وضعية تعتمد المساواة بين الجنسين فى كل المجالات وترتقى بأوضاع النساء القانونية بما يحقق الكرامة والمواطنة التامة والفعلية.

خطاب يحدد موقفًا واضحا من العنف المسلط على النساء. لأنه من المسكوت عنه خاصة داخل العائلة.

خطاب يتناول قضية جسد النساء واستعادة ملكيتهن له، ورفض الأطروحات التى تجعل منه تاجًا من الشوك على رؤوس النساء يتوجن ملكات فى عالم الحريم والعورة.

خطاب آن أوان اشتباكه مع القضايا العامة التى وان بدت منفصلة عن خصوصية قضايانا نحن النساء إلا أنها تلعب دورًا

جوهريًا فى صياغة الإطار الذى نمارس فيه حقوقنا أو تنتهك فيه هذه الحقوق».

يتضح من تلك النقاط أن الخطاب المنشود يؤكد على استقلاليته وواقعيته ونسويته فى مواجهة خطاب أبوى سائد يعانى من إشكالية الفصل بين الفكر والواقع. وهو خطابًا يسعى أيضًا إلى الخوض فى مناطق المسكوت عنه (الجسد، العنف المنزلى)، والأهم أنه لا يعتنق أية مرجعيات جاهزة ولا يدخل فى مساومة لتحقيق مكاسب. وبذلك يحقق هذا الشكل الهدف الرئيسى للنقد الحضارى على الصعيد النفسى والمعرفى وهو «الإطاحة بسلطة الأب (ولا أعنى بالأب هنا الأب البيولوجى فحسب، بل كل من يحل مكانه فى الفرد والمجتمع) الأمر الذى يستدعى الإطاحة بالخطاب الأبوى الذى يدعى امتلاك الحقيقة الكاملة، والإعلان أن الحقيقة ليست ملكًا لأحد، بل هى إجماع فى سياق تاريخى متغير وملك للجميع. ويرمى هذا الطرح إلى اتخاذ موقف صدامى إزاء الخطاب الأبوى بأشكاله المختلفة» (النقد الحضارى ٩٧). ربما تكون هذه هى المرة الأولى التى يتشكل فيها كيان نسوى عربى يطيح بمختلف الشرعيات والمرجعيات إطاحة كاملة ويعلن عن موقفه الصدامى بوضوح ليس من باب المخالفة المجانية أو لفت الأنظار، بل من باب الاقتناع بأهمية إيجاد لغة جديدة على المستوى اللفظى والفكرى بحيث يتم تجاوز الانفصام المجتمعى وتبعاته من انفصامات سياسية. والأهم هنا هو تجاوز الشبكة لتلك الفجوة التى يعانى منها المجتمع العربى بين الفكر والواقع، فنظرة سريعة إلى مختلف وثائق الشبكة

والبرامج العملية للمنظمات العضوة توضح كيفية تحويل هذه الأفكار إلى واقع محسوس لا مهادن ولا مساوم بكل ما يتبع هذا من إشكاليات فكرية وممارسات قمعية من قبل السلطات، كما حدث فى السودان وتونس.

وقد حددت ندوة تونس أولى الأهداف التى يجب إنجازها على صعيد تأسيس خطاب نسوى بديل، وهى تفنيد وتشخيص الخطابات السائدة فى المجتمع العربى، وهو ما فعله عابد الجابرى فى مشروع تحليل الخطاب المعاصر. إلا أن شبكة عايشة سعت إلى قراءة تلك الخطابات لتحديد كيفية اشتباكها مع المرأة، بمعنى أدق قدمت عايشة قراءة نسوية للخطابات (الأبوية) السائدة التى تحول المرأة من ذات إلى موضوع وقد أكدت ساما عويضة، المنسقة العامة للشبكة، فى كلمتها أنه «لا يمكن لنا أن نعي حقيقة وضع المرأة دون أن نشخص الخطابات الموجودة، بهدف بلورة خطابنا الذى يعبر عن رؤيتنا ودراسة الاستراتيجيات اللازمة لجعل هذا الخطاب مسموعًا ومؤثرًا»، ثم حددت الآليات التى سيتم بها قراءة الخطابات السائدة فلا يتحول الأمر ـ كما هو معتاد ـ إلى مجرد هجوم وصراخ. وبذلك إذا كانت بشرى بلحاج قد قامت بتوصيف الخطاب البديل، فإن ساما عويضة قامت بتوضيح المناطق التى سيتم عبرها تحليل الخطابات الأبوية المهيمنة مما جعل تأسيس خطاب نسوى بديل مبررًا ومنطقيًا. تركز هذه المناطق التحليلية على:

١ ـ علاقة الخطابات السائدة بالتحولات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية التى تشهدها المنطقة.

٢ ـ علاقة الخطابات السائدة بالفكر السلفى الذى يتخذ النموذج العربى الإسلامى إطارًا مرجعيًا وحيدًا له.

٣ ـ علاقة ذلك بنمو الظاهرة التى يطلق عليها أصحابها «الصحوة الإسلامية».

٤ ـ علاقة ذلك بصراع الحضارات والعلاقات السائدة ما بين الشمال والجنوب.

٥ ـ كيفية توظيف الخطابات المختلفة فى المناهج الدراسية والأعلام.

٦ ـ الطريقة أو الطرق التى يتم فيها تأويل الخطاب من قبل العقل العربى.

لا يعنى كل هذا سوى تقديم أسلوب جديد للقراءة ـ (جديد على المجتمع العربى) ـ فهى قراءة نقدية واعية مختلفة عن «القراءة الناعسة (اللاواعية)» (النقد الحضارى ٢٨) أو هى القراءة التشخيصية بتعبير التوسير وعابد الجابرى. إنها قراءة تعمد إلى إعادة التفكير فى كل المدلولات النمطية للخطابات الأبوية التى تقولب المرأة وتحد من أدوارها وتعزلها عن نسق اجتماعى معقد. وهى خطابات أبوية تكرس لغة أبوية «إذ أنها بانغلاقها على نفسها وتمسكها بأنماطها وأشكالها التقليدية، تحمى نظامًا (فكريًا) يرفض التغيير ولا يقبل إلا ما ينسجم مع قيمة وأهدافه ومعانيه» (النقد الحضارى ٢٩). وبهذا قدمت عايشة قراءة نقدية تحليلية لمختلف الخطابات السائدة، حتى تلك التى قد تبدو ظاهريًا منصفة

للنساء. فمثلاً تناولت سناء بن عاشور «نسوية الدولة» - والمقصود هنا تونس. فعلى الرغم كل ما يقال من التقدم الذى أحرزته المرأة فى تونس عبر مساعدة السلطة الرسمية إلا أن القراءة التى قدمتها سناء بن عاشور أظهرت الضربة القوية التى تم توجيهها للحركة النسوية من قبل الدولة عبر تحديد الأدوار وإعطاء الحق لذوات متكلمة بعينها. كما تناولت عايدة سيف الدولة موقع المرأة على برامج أحزاب اليسار فى مصر مظهرة بذلك الصورة الحقيقية لليسار الأبوى الذى يوظف المرأة لخدمة مصالحه ولا يشتبك مع قضاياها الحقيقية.

إن الإطار الفكرى الذى تأسست عليه شبكة عايشة (الميثاق) والخطاب النسوى البديل الذى تسعى إلى تأسيسه هو أحد الترجمات العملية الواضحة لمفهوم النقد الحضارى الذى تناوله هشام شرابى تفصيليًا. ولابد من التأكيد فى النهاية أن النقد الحضارى الجذرى الذى يدعو إليه شرابى لا يستطيع بحد ذاته تحقيق أى شيء على صعيد الممارسة المباشرة كما أنه ليس مجرد «ثورة» على النمط القديم، بل إنه «يوفر تمهيدًا فكريًا واجتماعيًا للأرضية المطلوبة لإقامة البنى البديلة. ولا يتم هذا إلا بعملية نقدية مباشرة للبنى التقليدية (الأبوية) القائمة فى أنواعها كافة» (النقد الحضارى ٢٥). وهو ما أراه متحققًا فى شبكة عايشة - منتدى النساء العربيات وفى الاستراتيجيات الفكرية التى تصوغ بها خطابها البديل.

هوامش

١ ـ هشام شرابى، **النقد الحضارى للمجتمع العربى فى نهاية القرن العشرين**. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٠، ط ١. سيتم الإشارة إلى الكتاب فى متن النص.

٢ ـ هشام شرابى، **النظام الأبوى وإشكالية تخلف المجتمع العربى**. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٣، ط ٢.

٣ ـ يتولي الآن مركز الدراسات النسوية بالقدس التنسيق العام للشبكة. والشبكة لها ميثاق وشروط عضوية وبرامج محددة واجتماعات دورية.

٤ ـ قامت الجمعية التونسية وهى عضوة بالشبكة بالدعوة لهذه الندوة التى ضمت عضوات عايشة بالإضافة لمدعوات من خارج الشبكة. وقد عقدت الندوة بمدينة سيدى بوسعيد بتونس ولم تنشر أوراقها بعد.

الجسد المستباح

تحويل جسد المرأة إلى سلعة بمختلف الأشكال البصرية والحسية والتجارية ليس بالظاهرة الجديدة، بل إنها من أكثر الظواهر المنتشرة ليس فقط فى العالم العربى بل فى الغرب أيضاً. لم يحظ جسد الرجل بالاهتمام الذى حظى به الجسد الأنثوى ولم يكن هناك من مساحة للنزاع والشقاق الفكرى كتلك التى خلقها هذا الجسد، إذ تحول إلى ساحة للصراع على امتلاكه، وتشييئه، وتدجينه، وإخفائه، وتجميله. وأصبح الجسد الأنثوى هو المسئول عن حمل القيم من وجهة نظر المجتمع وأصبح مساوياً للهوية الفردية من وجهة نظر النساء، مما سهل على الفكر الذكورى السائد اختزال المرأة فى جسدها، كما انتشرت وسائل اهانة المرأة عبر جسدها. كما أنه لايمكن انكار أن الفضيلة والرذيلة فى مجتمعاتنا العربية يتم وصم المرأة بهما عبر استخدام خطاب

الجسد. وليس أدل على مركزية جسد المرأة من اغتصابه من قبل السلطات القمعية لاشعار الرجال (أصحاب الجسد) بالمهانة، إذ يغيب فى أ دانة هذه الأفعال الحديث عن شعور النساء المغتصبات ويتمحور الحديث حول امتهان كرامة الرجال. هكذا يحتل جسد المرأة مكانة رئيسية فى الخطاب العربى تتسم بالعلانية حينما يكون الجسد مثار فخر أو مثار صراع وتتسم بالأخفاء حينما يكون الجسد فى موقع التابو حيث الاستهلاك التجارى الغرائزى بمختلف ألوانه وأهمها البغاء.

وبذلك بعد اقتحام الأسوار الشائكة التى تحيط الجسد لتعلنه منطقة تابو سواء أنطولوجيا أم معرفياً، هى مغامرة بحق. وهذا مافعلته فاطمة الزهراء أزرويل ـ الكاتبة المغربية ـ فى أحدث كتاب صدر لها بعنوان «البغاء أو الجسد المستباح». والكاتبة هى إحدى النسويات البارزات فى المغرب من الناحية البحثية والأكاديمية ولها العديد من الاصدارات فى هذا المجال. اعتمدت فى كتابها الجديد على شهادات حية من نساء مارسن أو يمارسن البغاء، وهى شهادات جمعت فى الفترة من ١٩٨٥ وحتى ١٩٩٨. ولكن قبل الخوض فيما يطرحه الكتاب لابد أن أكرر ماقالته الكاتبة عن كتابها، «لزمتنى الكثير من الجرأة لقول ماقلته ـ واقع بشع نأمل تغييره» ومن وجهة نظرى، هذه هى النقطة الرئيسية التى يتوجب نقاشها. فالبغاء واقع موجود وكائن فى المجتمعات ـ وفى المغرب ـ ولكن الحديث عنه (مثل فتح الجروح) يتطلب بالفعل جرأة واقدام، أو بالأحرى، يتطلب اعترافاً بوجود الظاهرة ـ وهو ما لم نعتد عليه.

إذ جرى العرف فى مجتمعاتنا العربية على ابراز الايجابى وتجاهل السلبى. ويجئ بذلك الاعتراف بالسلبى ووضعه موضع البحث والتساؤل عن أسبابه الفعلية ليدل على نضوج فكرى وثقة الذات المتسائلة الباحثة. بمعنى آخر، يدل النقد من الداخل (وليس النقد الذاتى) على تجاوز لحساسية الصورة فى مرآة الآخر التى نحاول التجمل أمامها دائماً.

لاتدعى فاطمة أزرويل أنها تقدم جرد شامل لظاهرة البغاء فى المغرب، وبالتالى فانها لاتعتمد على احصائيات رقمية، بل إنها تقارب الظاهرة وتلقى الضوء على شتى جوانبها، سواء من ناحية الأسباب أو النتائج. وترى الباحثة أنه «حين يستباح الجسد ويغدو سلعة يستهلكها زبون يدفع مقابلاً، يتم انتهاك كل القيم الأنسانية المفترض توفرها فى العلاقة بين الرجل والمرأة. يصبح الجنس مادة للتجارة والربح مقابل العبث بحرمة الجسد والروح» ـ كما تؤكد الباحثة وجود العديد من الأطراف المتورطة فى هذا العالم، فالمسألة لاتقتصر على المرأة التى تبيع جسدها أو الزبون الذى يستهلك السلعة، بل هناك تلك الأطراف التى تحقق أرباحاً طائلة من كل هذا، فهناك «وسطاء من الجنسين، أرباب وربات بيوت لدعارة، أصحاب الملاهى والفنادق ومختلف الأماكن التى ترتادها لبغايا، سائقو سيارات الأجرة الذين يقدنهن إلى أماكن الدعارة، لأهل الذين يغضون الطرف ورجال الأمن الذين يتقاضون الرشوة إجازة الممنوع....» الخطاب الذى تتبناه فاطمة أزرويل فى بحثها يس خطاباً أخلاقياً يدين المرأة، وليس مجرد خطاب قانونى، بل

هو خطاب مرتكز على رؤية نسوية يشجب امتهان كرامة النساء ويحاول التعرف على أسباب الظاهرة والمعاناة الكامنة فى نفوس هؤلاء النساء وليس أدل على ذلك من غلاف الكتاب الذى يحمل لوحة كليمت بعنوان «الفتاة التى تصبح امرأة».

فى القسم الأول من الكتاب تتناول الباحثة عوامل البغاء وذلك عبر الاعتماد على شهادات النساء اللواتى يعملن فى هذا المجال وترصد الأسباب كالتالى: التفكك العائلى والعنف ضد النساء والزواج المبكر والتحرش الجنسى والاغتصاب وعوامل أخرى مثل الأمية والفقر والتساهل الاجتماعى وتواطؤ الأسرة والتواطؤ العام. ولايتوجب على القارئ أن ينخدع بهذه العناوين التى قد تبدو مألوفة لديه فى الفترة الأخيرة حيث أصبحت محاور رئيسية لفكر الحركة النسوية العربية، إذ يندرج تحت هذه العناوين شهادات مخيفة للنساء، اللواتى لايجدن من وسيلة للعيش فى هذا السياق سوى البغاء لعل من أخطر مايطرحه الكتاب هو نسبة الأمية المنتشرة فى وسط قطاع النساء فى المغرب إذ وصلت إلى ٩ر٦١٪ عام ١٩٩٨، والأمية هى التى تحول دون حصول النساء على عمل مما يضطرهن إلى اللجوء إلى البغاء كمصدر للعيش وتؤكد الباحثة أن اختيار البغاء كنمط عيش ومهنة «يدل على غياب الوعى الذاتى لدى المرأة الذى يخولها القدرة على مواجهة كل المغريات التى تمتهن كرامتها، وتلعب الأمية دوراً كبيراً فى غياب هذا الوعى وانعدام الحافز الأخلاقى، حيث تغيب القدرة على مواجهة المشاكل السوسيو اقتصادية لدى بعض نساء الفئات الفقيرة، بفعل وطأتها

فى مـجـتـمـع اسـتـهـلاكى يسـحق الأفـراد الذين لايتـوفـرون على إمكانيات مادية لتلبية حاجاتهم الأساسية».

فى القسم الثـانى من الكتـاب تسلط فـاطمـة أزرويل الضـوء على الأطراف الرئيسية المتورطة فى عملية البغاء وهم البغايا والزبناء والوسطاء. ولعل أكثر مايلفت النظر فى هذا القسم هو ماتسميه الباحثة التراتبية داخل عالم البغاء، وربما يكون هذا طبيعياً باعتبار تحول الجسد إلى سلعة استهلاكية كما أن تناولها للبغايا ـ بمعنى التركيز على قصصهن ـ فى هذا القسم يكشف المعاناة الأنسانية الكامنة فى نفس تلك المرأة، فهى تعى رفض المجتمع لها أخلاقياً ـ كما أنها تدرك تواطؤه معها. هذه المفارقة فى حد ذاتها هى مايزيد من المعاناة ويزيد من تعقيد الأمر، فالعبرة فى النهاية بمقدار المال الذى تحصل عليه المرأة وهو الكفيل بحل مشاكلها مع أسرتها ومع الوسطاء ومع رجال الأمن.

فى القسم الأخير من الكتاب، تقدم فاطمة أزرويل شهادات كاملة لأربع نساء بأسماء مستعارة: سعاد وربيعة وعائشة ورشيدة، وهو ملحق كامل بعنوان «بوح الجسد المستباح» شهادات تضيف إلى إحساس الرعب والخوف الذى يتملك القارئ طوال تقليبه الصفحات، وكأن الملحق يأتى ليشكل نهاية مأساوية لمسرحية عبثية. ماتؤكد عليه الباحثة ـ وأشاركها الرأى بالتأكيد ـ هو أن البغاء ليس «قدراً أو اختياراً بالنسبة للنساء اللائى يمارسنه، كما أننا لايجب أن نسقط فى التبسيطية المثالية التى تدعى بأن شيوعه من مترتبات تأثر المجتمع المغربى بإباحية الغرب...». وهذا مألوف

فى مجتمعاتنا كلما ناقشنا ظاهرة سلبية، فنحن نلقى بالتبعة إما على الغرب وإما على الغيبيات الميتافيزيقية، ولانواجه أبداً الظروف المجتمعية والاقتصادية التى تدفع النساء إلى امتهان البغاء.

«سرت فى هذا الطريق دون أن أختاره، قذف بى زوجى إليه... هعل سبق لك أن رأيت زوجاً يدفع بزوجته إلى البغاء»

من شهادة سعاد

«هل تعرف أسرتى بما أفعل الآن؟ طبعاً لا، منذ أن أصبحت مومساً لم أزر أمى أو أحداً من أفراد عائلتى، أحس نفسى كالمتسخة وأحس بأننى دون مستواهم... تصورى!»

من شهادة ربيعة

«إننى لازلت أفكر فى الزواج! ليس هناك شئ أفضل من الاستقرار والارتباط برجل... هناك فرق كبير بين أن تكون المرأة متزوجة وأن تكون فى الشارع بدون قيمة....»

من شهادة عائشة

«كل ماربحته دفعته فى الدواء والعلاج، لم أحقق شيئاً لنفسى هل أحلم بالزواج مستقبلاً؟ إذا شاء الله.... كل صديقاتى سئمن هذه الحياة، تشكو أحداهن من التعب والأخرى من المرض، وقد تقول ثالثة بأنها لم تعد تستطيع الخروج وأنها مرغمة على ذلك لأن ابنتها تحتاج الحليب أو الدواء....»

من شهادة رشيدة.

الحاج متولى : الحلم العربى

أثار مسلسل عائلة الحاج متولى المصرى قضية تعدد الزوجات وباتت شخصية هذا التاجر المتعم بزوجات أربع حديث الجماهير فى مصر والعالم العربى. وإن كان البعض يؤيد مبادرته فإن البعض يملك رأيا مختلفاً. هنا قراءة فى ظاهرة الحاج متولى.

عائلة الحاج متولى مسلسل تليفزيونى رمضانى أصبح محور الحديث فى المجتمع المصرى، وهو مسلسل تزيد حلقاته عن الثلاثين. مسلسل دسم وحافل بالتفاصيل، الكوميديا فيه تعتمد على الموقف الكوميدى باستثناء بعض القفشات اللفظية المصرية. أما مواطن الخطر والغضب فى هذا العمل الدرامى فهى كثيرة ومتنوعة. ولايمكن تجاهل وجود الفنان نور الشريف بأدائه المتميز

(*) نشرت بجريدة الحياة، ٢٠٠١/١٢/١٩ .

الذى ينم عن خبرة عريقة، ونجح معظم الممثلين قدر الإمكان فى تأدية أدوارهم فى شكل مقبول لايغلب عليه الأفتعال المعهود، اضافة إلى الإخراج الذى يعد جيداً إذا ماقورن بالمسلسلات الأخرى. إلا أن هذه المقارنة لاتهدف إلى مناقشة القيمة الفنية للمسلسل بقدر ماتهدف إلى مناقشة الكيفية التى تم من خلالها بناء الحبكة الدرامية. فالحاج متولى هو رجل عصامى بدأ من الصفر، كما يقال، ليصبح أكبر تاجر قماش مما سمح له بالزواج من أربع نساء يعشن معه فى تبات ونبات.

تم تقديم شخصية الحاج متولى فى شكل يدغدغ العقل العربى ويسيطر عليه كلية، حتى إن الحاج متولى أصبح حلم معظم الرجال والنساء. فهو رجل صنع ثروته من التجارة الحلال، وبهذا فإنه يهدم الصورة النمطية السائدة عن المليونيرات، إذ أنه كافح وتعب من أجل تكوين ثروة كبيرة، وبالتّالى فهو عطوف على الفقراء غير متعال عليهم يؤمن بالعفو عند المقدرة مما يبعد عنه صفتى القسوة والجشع ويكسبه رقة متناهية، والأهم أن الحاج متولى لايغضب الله، كما أنه ليس متعصباً بل هو رجل معتدل، وخفيف الظل، رومانسى وعلى دراية بشؤون الحياة. إنها شخصية متوافقة مع الصورة المثالية للرجل الشرقى التى تروج لها الآلة الاعلامية الضخمة حتى يكاد أن يكون الهدف هو استنساخ ٦ ملايين حاج متولى. والمفارقة أن الحاج متولى بعيد انتاج الحلم الأميركى بثالوثه الشهير: المال والسعادة والنجاح. فماله وفير من التجارة، وسعادته جمة بزوجاته، ونجاحه يكمن فى ادارة الحياة بينهن ومعهن بنجاح منقطع النظير.

على مستوى السلوك، يكرس الحاج متولى فكراً مجتمعياً سائداً يحدد للمرأة ليس فقط ادوارها بل أيضا الصورة التى يجب أن تكون عليها. وهو يعزز بذلك وضعاً ثقافياً نحاول الخروج منه بلا فائدة . فالمرأة فى المسلسل (كما فى المجتمع) تزداد قيمتها بقدرتها على الانجاب (خصوصا الذكور) وعلى مبالغتها فى التزين بلا كلل، وعلى الطهو المتميز وعلى التزامها تلبية كل أوامر الحاج من دون نقاش، فالنقاش يغضبه. ولعل حياة المرأة تتمحور حول زوجها، فى كونها التابع الفكرى الأمين، والكائن الذى لايستطيع أخذ قرارات بناء على معطيات نابعة من الذات، ولذلك لانعرف تماما ماذا يدور فى داخل كل زوجة من الزوجات ولكننا نعرف ماذا يدور فى داخل الحاج عبر الزوجات، ونتعرف على مايغضبه، ومايفرحه والأهم أننا نعى تماماً فلسفته فى الحياة فلا نفاجأ كمشاهدين باعلانه الزواج من واحدة تلو الأخرى.

وموقع النساء فى المسلسل يهدم تماماً فكرة الاختلاف وفردية كل امرأة فالزوجات كلهن يتوحدن فى الرؤية وإن اختلفت طرائق التعبير. فتراهن دائما فى موقفين، إما كسب ود ورضى الحاج أو محاولة اثبات توافر الوفاق بينهن لتكتمل سعادة الحاج وتبدو الغيرة . أحيانا بينهن مبررة وطبيعية ومقبولة لدى الحاج الذى يفهم طبيعة النساء. كما أن الزوجات لايتذمرن لأن الحاج يلبى كل رغباتهن المادية ويعدل بينهن «إذا جمعتم فأعدلوا». ويؤكد الحاج حرصه على اقامة العدل عبر التأكد من التزامه بالجدول الأسبوعى الذى يحمله فى جيبه دائماً، وتتجاهل الرؤية الدرامية

فكرة نشأة كل زوجة بمعنى اختلاف الظروف الاجتماعية والمستوى التعليمى والثقافى، ففى النهاية، وعلى رغم الاختلافات الشاسعة بينهن، تذوب كل هذه الاختلافات (والخلافات) نتيجة تلبية الحاج كل رغباتهن وحاجاتهن المادية. فيبدو الأمر وكأن المرأة بشكل مطلق لا هم لها سوى الحصول على حياة ميسورة مادياً. فالزوجات جميعهن يقبلن الوضع القائم مادام لهن نصيباً فى الحاج ويتمتعن بحياة هنيئة هكذا تتحول النساء إلى امرأة واحدة ترغب فى حياة واحدة ورجل واحد: حياة الحاج متولى. المرأة ليست لها آمال أو طموحات أو آفاق فكرية ونفسية بل هى لاتبغى سوى الستر بالمفهوم الذى ساقه المسلسل.

تتمحور اشكالية مسلسل الحاج متولى حول قضية تعدد الزوجات ومانقصده بالأشكالية هنا هو الكيفية التى تم بها تمرير خطاب ثقافى ملتبس بخطاب دينى حصل على مشروعيته من النص القرآنى. فكلما أقدم الحاج على زيجة جديدة نراه فى حوار مع صديقه الذى يحاول أن يثنيه عن عزمه بمنطق واه يقترب من كونه لامنطقى، كأن يقول له زوجتك امرأة فاضلة فيكون الرد: هل أنا أفعل شيئا حراماً؟ إنه حلال وهى رخصة من عند الله سأستخدمها. وهكذا تمارس التعددية غير المبررة واللامعقولة تحت غطاء دينى، ويترسخ خطاب ابوى عبر الالتباس بالمقدس. ومناقشة المقدس الدينى فى اللحظة الحاضرة هو بالطبع مغامرة غير محسوبة قد تفضى إلى التكفير أو التشهير أو الاستبعاد فى أقل تقدير. وعلى رغم كل هذه المخاطر يبقى أن الحاج متولى هو باحث

عن متعته بأمواله، والعدل من وجهة نظره هو التمتع بهؤلاء الزوجات بقدر متساو مما يضيف إلى سعادته وينتقص من انسانية المرأة التى لاتبدى اعتراضاً بل هى سعيدة برضى الحاج عنها، وهكذا يتم تمرير أو بالأحرى تبرير نسق فكرى وسلوكى كامل عبر الاحتماء بمقدس لايسمح المناخ الثقافى والسياسى فى اللحظة الراهنة بمناقشته أو حتى اعادة قراءته إلا فى حدود تقليدية للغاية. كأن يتم التساؤل عن الظروف التى تمكن الرجل من الزواج مرة أخرى ليكرس الرد وضعاً قائماً ينتقص من المرأة غير المنجبة مثلاً . ومايزيد من تعقيد الاشكالية هو التقاء هذا الرافد التأويلى للمقدس بذهنية عربية تسعى إلى ترسيخ التعددية النسائية وتكريس وجود المرأة كرمز يرضى غرور الرجل ويحقق متعته.

وفى مقابل التأويل الذى يقدمه الحاج متولى عبر القول والفعل، يتظاهر السيناريو بقدرته على تبنى وجهة النظر الأخرى، فيقدم رأيا معارضاً من خلال صوت سميرة وهى الشابة التى أراد الحاج متولى أن يتزوجها وقوبل عرضه بالرفض وكانت صدمته كبيرة: من هى تلك التى تجرؤ على رفض متولى سعيد؟ يرسم السيناريو شخصية سميرة كشابة مثقفة واعية تصف تعدد زوجات الحاج بالرأسمالية فى الزواج فهى ترى أن متولى ليس إلا تعبيراً عن فكر رأسمالى ينسحب على حياته الخاصة. ولكنها لم تقل هذا إلا فى ثلاثة مشاهد مما يجعل تأثيرها محدوداً إن لم يكن منعدماً. كما أنها توجه حديثها إلى والدتها التى كانت تتمنى الزواج من الحاج، وعليه فالأم تصف ابنتها بالسذاجة لرفضها كل هذه الأموال، والأم

لاتواصل الحوار مع ابنتها لأنها تدعى دائماً عدم فهم ذلك الكلام المعقد. وهى بذلك تضحى لسان حال المشاهد الذى يرى الوضوح التام فى منطق الحاج متولى. وهكذا يعاد طرح المقدس والشرع فى مقابل الفلسفة والتنظير كما هما مطروحان فى المجتمع. أى يتم تعميق علاقة التضاد والتنافر بل والتناقض، وكأن المقدس يجب إحياء نقاش عقلى منطقى.

ولأن مسلسل عائلة الحاج متولى أصبح الحديث الرئيس فى الشارع المصرى والعربى، قام أحد البرامج الرمضانية التى تحظى بنسبة مشاهدة عالية باستضافة الفنان نور الشريف وزوجاته، وعلى رغم أن الفنان نور الشريف (الحاج متولى) بدأ حديثه بشكل متميز ينم وعن وعى شديد بمشاكل المجتمع مثل الزواج العرفى وقبول النساء دور الزوجة الثانية إلا أنه أنهى حديثه باقتباس مبتور من كتاب عائشة عبد الرحمن «نساء النبى» إذ قال إن تعدد الزوجات أفضل من الحرية الجنسية، وهى إشارة حظيت بتأييد كبير من الجمهور عبر التصفيق الحاد الذى يحمل دلالات واضحة. وهكذا كرس نور الشريف آلية تفكير تنتهج ثنائية متعارضة. فالحرية الجنسية لا رادع لها سوى التعددية، وهو مافعله مقدم البرنامج حين قام بتوجيه سؤال نابع من نهج التفكير نفسه للزوجات: هل تبقين عانسا أم تقبلين دور الزوجة الثانية؟ وعلى رغم أن سمية الخشاب (تقوم بدور إحدى الزوجات) كادت أن تمسك ببداية الخيط لتقوم بتفكيك السؤال إلا أن المذيع اعاد عليها السؤال باستعلاء مما حدا بها إلى الإجابة التقليدية وهى أقبل أن

أكون الزوجة الثانية إذا توافر الحب. وهكذا اختزل الأمر كله ببساطة إلى (إما.. أو) ولااختيارات أخرى، كما أن استخدام كلمة (عانس) ليس إلا علامة سميوطيقية فالكلمة لاتعنى مجرد امرأة غير متزوجة، بل هى كلمة محملة بكل الدلالات السلبية المجتمعية التى تحاصر امرأة غير متزوجة وفاتها قطار الزواج. كان لابد من تحليل السؤال المطروح والذى يعرب عن عقلية مجتمع لايفكر إلا فى ظل ثنائيات متعارضة: التعدد أو الحرية الجنسية، المقدس أو الدنيوى، الأبيض أو الأسود، القبول أو الرفض، الرجل أو المرأة.

هكذا اعاد الحاج متولى طرح القضايا - التى ظننا انها حسمت - والتى ناقشها قاسم أمين عام ١٨٩٩ فى كتابه تحرير المرأة، ففى الفصل الأخير من الكتاب (والذى اشيع أن الأمام محمد عبده قام بكتابته) يناقش الكاتب تعدد الزوجات وينتهى أن أمثال الحاج متولى هم المنحطون إلى دركات الشهوة. بعد مئة عام لم تتغير الأسئلة وعلى رغم مشروعية إعادة طرح أسئلة قديمة (مما يدل على الثراء الفكرى والوعى بتغير اللحظة) إلا أن الصدمة الفكرية تكون شديدة عندما نسمع نفس اجوبة نهاية القرن التاسع عشر فى بداية القرن الحادى والعشرين عبر استخدام الآلية نفسها: الاختباء تحت الغطاء الدينى.

تاريخ المرأة والتاريخ من وجهة نظر المرأة

أولاً: الكتابة التاريخية النسوية من المنظور الغربي:

بدأت فكرة كتابة تاريخ النساء وخبراتهن ورؤاهن فى السبعينات وكانت شيلا روبوثام [١] Sheila Rowbotham إحدى الرائدات فى هذا الموضوع. وقد كان هناك دائمًا اتجاهين بشكل عام فى الكتابة التارخية الخاصة بالنساء. فالاتجاه الأول يركز على إظهار النساء كذوات فاعلة تاريخيًا Historical actors أى تسليط الضوء على ما تم إغفاله من التاريخ والذى يوضح دور النساء ويثبت وجودهن ومشاركتهن الفعالة، أما الاتجاه الثانى فهو الذى يؤكد على إن الجندرهو أحد المكونات الرئيسية فى التحليل التاريخى وكانت الرائدة فى هذا المجال هى چوان والاش سكوت[٢] Joan w. Scott.

(*) ألقيت هذه الورقة فى مركز (السيداج) بالقاهرة ، ١٦ مايو وذلك ضمن سيمينار المنهجيات التاريخية الحديثة.

وفى مرحلة السبعينات - التى ازدهرت فيها الموجة الثانية من الحركة النسوية بدأ تحدى التوجه التقليدى السائد فى العلوم الاجتماعية، بمعنى تحدى تلك الرؤية الأحادية التى لا تأخذ خبرات النساء فى الاعتبار، وقد نتج عن ذلك ثراء فى الدراسات التى تسلط الضوء على النساء كذات لا موضوع وكفاعلات - agents - تاريخيًا واجتماعيًا وسياسيًا واقتصاديًا. وعمومًا، فقد أدى تضمين منظور النساء فى التاريخ وبقية العلوم الإنسانية إلى إخضاع عناصر التحليل الرئيسية فى هذا العلوم إلى فحص نقدى ومراجعة شاملة.

اعتمدت الكتابة التاريخية النسوية فى مجملها على نوعين من المنهجيات. الأول هى الابستمولوچيا الوضعية التى تهدف إلى إعادة كتابة الماضى كما حدث فعليًا فى قصة كاملة غير مهترئة دون تدخل المؤرخ. والثانية هى الابستمولوچيا الذاتية التى ترى أن «الحقيقى» لا يمكن معرفته إلا عبر نصوص شفوية أو مكتوبة وبذلك يكون للمؤرخ دورًا رئيسيًا فى إعادة تفسير هذه النصوص. وبقدر ما يبدو الاتجاهان فى علاقة تناقض إلا أنهما يلتحمان معًا فى علاقتهما بالدراسات النسوية. فمن ناحية، نشأت الكتابة التاريخية النسوية من احتياج لمواجهة الخطابات السائدة التى تهمش دور المرأة وخبراتها، فجاءت الكتابة المعتمدة على الابستمولوچيا الوضعية لتجابه التنميط عبر تسليط الضوء على الحقيقى. ومن ناحية أخرى، فقد ثبت أن المعرفة ليست متحررة مطلقًا من الحكم القيمى والتوجه الفكرى المحدد بما فى ذلك

المعرفة النسوية، ولذلك فإن اعتماد منهج الابستمولوچيا الذاتية فى الكتابة التاريخية النسوية لا يهدف إلى إعادة تشييد الوقائع كاملة بقدر ما يهدف إلى إعادة كتابتها من وجهة نظر نسوية. فى المنهجين عمومًا، يصب الهدف دائمًا فى الأجندة السياسية للدراسات النسوية من حيث تفكيك تاريخ ذكورى سلطوى وإعادة كتابته بحيث تظهر النساء كذوات فاعلة أصيلة فى نسيجه. وما يهمنى التأكيد عليه هنا هو أن الأمر الذى تصبو إليه النظرة النسوية للتاريخ ليس مجرد إضافة أسماء بل الأساس هو كيف تغير هذه الإضافة السائد والمتعارف عليه.

ورغم التحفظ على محاولات التلفيق compromise بين المنهجين، تبقى حقيقة أن لكل منهج سلبياته إذا تم توظيفه منفردًا بشكل مطلق. ولذلك فقد اتفق الكثير من الباحثات أن الابستمولوچيا المستخدمة فى الكتابة التاريخية ينبغى أن تهدف إلى «تفاوض بين الموضوعية والذاتية، بين البحث عن الحقيقى وإدراك أن الوصول إلى الحقيقى يتم عبر الخطاب»[٣] وذلك بناء على الدروس المستفادة من المنهج التقليدى السائد فى كتابة التاريخ والمناقشات المحتدمة بين معسكر الحقيقة ولا شيء غير الحقيقة والآخر الذى ينادى بنسبية الحقيقة وأوجهها المتعددة.

ولكن يبقى السؤال: هل توحدت أهداف وتوجهات الكتابة التاريخية النسوية؟ يبدو لى أن هناك اتجاهين يتناحران طوال الوقت. فهناك التوجه الذى ساد داخل المؤسسة الأكاديمية الأمريكية وهو النابع من الحرص على تشييد تاريخ خاص بالمرأة

يتم إدراجه فى الرؤية التاريخية السائدة التى طالما استبعدتها وهمشتها. أى أنه اتجاه يهدف إلى التقدم إلى الأمام لإنجاز إضافة وتحقيق الاكتمال. أما التوجه الثانى فهو ذاك النابع من مدرسة ما بعد البنوية التى انتشرت أفكارها فى نهاية عقد السبعينات فى المؤسسة الأكاديمية الفرنسية. وقد تبنت هذه المدرسة فكرة أهمية تحويل الكتابة التاريخية النسوية إلى إشكالية.

فقد ارتأت باحثات مدرسة ما بعد البنوية أنه فى أثناء كتابة التاريخ النسائى يمكن أن يتم إعادة نفس السلبيات التى نشأ هذا العلم لمجابهتها، بمعنى احتمال التهميش والتشويه والتجاهل. وبشكل عام فقد طرح العديد من الباحثين(٤) هذه الإشكالية عبر مناقشة آليات التمثيل. وكان السؤال هو: من الذى يتحكم فى وسائل إنتاج واستقبال التاريخ المكتوب؟ إذ أنه هناك دائمًا منتصرون وخاسرون. وتاريخ المنتصرين هو الذى يحظى بقبول وشعبية فى اقتصاد إنتاج الأفكار، وهذا لا يعنى أن الخاسرين ليس لديهم تاريخ ولكنه مهمش ومسكوت عنه وغير موثق. ولذلك تؤكد فريدمان أنه فى كتابة التاريخ النسوى يتم إعادة كل هذه السلبيات، فالحركة النسوية أيضًا بها منتصرات وخاسرات. فما هى القصة النسوية التى تحظى بتأكيد وقبول؟ وتخدم مصالح من؟ ومن اللواتى همشت قصتهن؟ طرح هذا السؤال داخل المؤسسة الأكاديمية الأمريكية عندما شعرت الكثير من النساء إنهن مستبعدات داخل الحركة النسوية التى اعتمدت على وجهة نظر امرأة الطبقة المتوسطة البيضاء.

اعتمادًا على كل هذه السلبيات قامت المابعد بنيوية بتحويل الكتابة التاريخية النسوية إلى إشكالية مؤكدة على المعانى النظرية واللغوية للاختلاف البيولوچى. وبدأ التأثير القوى لأسماء عدة يظهر فى أمريكا مثل چاك لاكان ودريدا وبارت وكريستيفا وسيكسو واريجارى والتوسير وفوكو. وربما من أبرز الأسماء فى مجال الكتابة التاريخية هى چوان سكوت وخاصة كتابها «الجندر وسياسات التاريخ». إذ تحث المؤرخات النسويات على تبين «سياسات واعية ناقدة للمبررات والاستبعادات وبالتالى رافضة للتوجه الشامل والمطلق»[٥].. وعلى غرار ما فعله فوكو فى «حفريات المعرفة» ورفضه للتاريخ الكلاسيكى وسعيه إلى إيجاد تاريخ «جديد»، فإن چوان سكوت تسعى إلى نقل الكتابة التاريخية النسوية من مجال ما حدث للنساء وما فعلنه حيال الأحداث إلى تحليل لكيفية تكوين المعانى وتوظيفها أيديولوچيًا، أى الكيفية التى تحددت بها هوية النساء والرجال.

وعلى رغم أهمية ما تسعى إليه چوان سكوت، إلا إن ميشيل باريت Michele Barrette الباحثة النسوية الماركسية، تساءلت عن البديل الذى يمكن أن تقدمه المابعد بنوية للاستراتيچية النسوية. فالحركة النسوية مثل أى حركة نضالية تحتاج إلى تراكم ونقطة للبدء تمكنها من ممارسة التغير الاجتماعى وبناء تحالفات معتمدة على أهداف مشتركة. وكتابة التاريخ بالنسبة لباريت هى أحد أشكال التراكم التى تساعد على استمرارية النضال النسوى[٦]. أما النقد الثانى الموجه لما تنادى به چوان سكوت فهو أن تحويل كل

فرضية نسوية إلى إشكالية يعيد خلق قوة ذات نظام تراتبى جديد داخل النسوية الأكاديمية، بمعنى آخر، تتحول النظرية ذاتها إلى «موقع لأداء غير مقيد» و«مبرر ذاتيًا» و«متحرر من أى حالة خارجية» كما يقول توماس كافاناخ(٧).

فى وسط كل هذا الجدل حاولت الكثير من النسويات تقديم حلول تجمع بشكل أو بآخر بين الاتجاهين: كتابة الأحداث وتحليل الخطاب. وهى توجهات لا تعتبر حلولاً بقدر ما هى أفكار ناتجة عن الجدلية النقاشية الدائرة بين الاتجاهين. فقد نادت ليندا هتشون Linda Hutcheon بالتاريخ المتعدد in the plural وهى النظرية التى طورتها راضا كريشنان Radhakrishnan فى كتاب «تأملات الشتات Diasporic Meditations إذ قد أكدت على أنه يجب إيجاد نوع من الشمولية ليست معتمدة على تاريخ مفرد بل هى شمولية قصص مختلفة عن التاريخ. فمن وجهة نظرها «لا يوجد خطاب واحد أوكتابة تاريخية بعينها لديها الشرعية الأخلاقية والسياسية لتمثيل الشمولية، كما أن مفهوم الشمولية لا يجب أن يفهم على أنه معطى أولى بل هو التأثير الضرورى والمحتوم لحوارات نسبية ومنافسات وعدم تماثل بين المواقف المختلفة.. التى تشكل المجال بأكمله»(٨).

ثانيًا: المنتصر والخاسر فى التاريخ الرسمى للنساء المصريات:

إذا كان علم الكتابة التاريخية النسوية قد أسس لنفسه مكانًا معترفًا به فى الدوائر الأكاديمية الغربية فإنه لا زال قاصرًا فى

الدوائر الأكاديمية المصرية. ولا أعنى بهذا أن الأكاديمية الغربية هى المرجعية التى نقيس عليها منجزاتنا. بل ما أرمى إليه هو الإشارة إلى أن غياب هذا العلم يغيب تلقائيًا وجود إشكالية معرفية ومنهجية. فمع الطفرة التى حدثت فى كل ما يخص المرأة فى العقد الأخير من القرن العشرين ظهرت فكرة إعادة قراءة التاريخ لتسليط الضوء على الأسماء المغفلة منه سواء كان ذلك فى التاريخ الإسلامى أو الحديث[٩]. ونشطت السلطة الرسمية المؤسساتية فى العمل فى هذه الفكرة وذلك من منطلق براجماتى وهو رغبة المؤسسة فى أبعاد شبهة تقليد الغرب عن نفسها وذلك عبر إثبات تواجد المرأة فى التاريخ.

ولأن الاهتمام بتاريخ المرأة جاء بإيعاز من السلطة لأسباب خاصة بشرعيتها وبشرعنة ما تفعله فقد جاءت النتائج شبه عشوائية. ولا أقصد عدم دقة الفحص والتدقيق التاريخى بل أقصد عشوائية الرؤية والتوجه ومن ثم عشوائية التعامل مع ما يتم تسليط الضوء عليه. فالأسماء النسائية تتحول إلى رموز مفرغة من المعنى التاريخى الحقيقى الذى تحمله ويتحول الأمر إلى مجردكتابة احتفالية لاتسعى إلى التحليل أو طرح إشكاليات معرفية يمكنها أن تجذر لعلم الكتابة التاريخية.

وبالإضافة لهذا فقد أخذ العاكفون على تسليط الضوء على المرأة فى تصوير إنجازاتها التاريخية وكأنها تسير فى خط كرونولوچى مستقيم خالى من العثرات والعقبات والصراعات . رغم

ثراء الحركة النسائية بهذه الاشتباكات الفكرية - وكأن كل امرأة كانت تسلم الراية لمن بعدها بيسر وسلاسة. وهذا التسطيح قد أدى إلى التعتيم على اشتباك الأفكار داخل الحركة النسوية بالإضافة إلى عزل وفصل تاريخ المرأة عن السياقات المختلفة للمجتمع.

تهدف الورقة فى هذا الجزء إلى فحص بعض الأمثلة التاريخية والشكل الذى تكتب به والذى يؤدى إلى إلغاء كل الإشكاليات التى يمكن طرحها من خلال إعادة الكتابة وكذلك القراءة المنهجية التى يمكنها أن تكشف العديد من التقاطعات التاريخية بيّن الماضى والحاضر. كما أن هذه الأمثلة تكشف عن الدلالات المسكوت عنها فى نظرة المجتمع للمرأة وهى نظرة لم تتغير كثيرًا كما أنها تطرح إشكالية علاقة السلطة بالتاريخ - ما يسمى بشكل عام القراءة السياسية للتاريخ.

٨ مارس من كل عام هو اليوم المخصص للاحتفال بيوم المرأة العالمى. وربما يتوجب علينا هنا إمعان النظر فى المناسبة التى جعلت من هذا اليوم احتفالاً. عام ١٨٧٥ قامت عاملات النسيج بالولايات المتحدة بإضراب عام احتجاجًا على الأجور الزهيدة وشروط العمل القاسية وخرجن آنذاك بمسيرة ضخمة فى أنحاء مدينة نيويورك سميت بمسيرة الجوع. وتوالت فيما بعد المسيرات فى معظم البلدان الأوروبية مطالبة بإلغاء التمييز ضد المرأة العاملة وإلغاء الحروب كما حدث فى روسيا، حتى اعتمدت الأمم المتحدة

عام ١٩٧٧ ٨ مارس كيوم عالمى للمرأة. بالتدريج تم تفريغ المناسبة من معناها النضالى الحقيقى وتحول الأمر إلى احتفالات تقيمها الدولة والمنظمات النسائية والهيئات التمويلية والدولية، بل والمدارس. وهى احتفالات تخلو من الإشادة أو إحياء الذاكرة فيما يخص المناسبة الأصلية لليوم ولا تتناول أوضاع المرأة العاملة سواء كانت فى القطاع الرسمى أو الهامشى، كما ارتبط اليوم فى ذهن المجتمع بالأمم المتحدة التى فقدت مصداقيتها كآلية دولية. وبذلك حدثت المفارقة التاريخية التى حولت يوم ٨ مارس من ثورة نضالية نسوية تعبر عن الهموم الحقيقية للنساء إلى احتفال بورجوازى تقدم فيه بعض شرائح المجتمع إنجازاتها.

ولا يختلف الأمر عندما نتحدث عن يوم ١٦ مارس وهوالتاريخ الذى اعتمدته مصر كيوم للمرأة المصرية. ويرجع ذلك إلى تاريخ تأسيس أول اتحاد للمرأة المصرية عام ١٩٢٣ وكانت مطالبه كالتالى: رفع مستوى المرأة لتحقيق المساواة السياسية والاجتماعية بالرجل من ناحية القوانين والآداب العامة، حرية الطالبات فى الالتحاق بالمدارس العالية، إصلاح العادات فيما يتعلق بطلب الزواج حتى يتيسر للطرفين أن يتعارفا قبل الزواج، إصلاح القوانين الخاصة بالزواج لوقاية المرأة من الظلم الواقع عليها من تعدد الزوجات والطلاق، تحديد سن الزواج بـ (١٦) سنة، العمل على نشر الدعوة فى سبيل الصحة العامة، محاربة الخرافات وبعض العادات التى لا تتفق مع العقل. ورغم أن تأسيس هذا الاتحاد كان يعد إنجازًا كبيرًا فى ذاك الوقت إلا أنه لم يلق الكثير من المعارضة

وذلك لسببين: فهناك أولاً توافق أهدافه مع أهداف السلطة التى كانت تسعى إلى التحديث فى ذاك الوقت (دستور ١٩٢٣) كما أن كل أهدافه تنحصر فى المجال الاجتماعى الخالص ولا تقترب من أية أهداف لها علاقة بسياسات الدولة. وذلك عكس ما حدث عندما تقدمت د. نوال السعداوى بطلب تأسيس اتحاد النساء المصريات وقوبل طلبها بالرفض القاطع.

كلما بدأ الحديث عن المرأة المصرية لابد وأن يذكر اسم هدى شعراوى فهى المبتدى والمنتهى دائمًا! وهو ما يلغى أهمية كل الأسماء الأخرى. من المعروف خروج هدى شعراوى مع ٣٠٠ امرأة عام ١٩١٩ للتنديد بالاحتلال البريطانى وهى الواقعة التى تستخدمها كل المؤسسات والباحثات للتأكيد والتدليل على أهمية المشاركة السياسية للمرأة فى الحياة العامة، فى حين أنه لا يوجد مثلاً أى إشارة لاسم حميدة خليل(١٠). ففى يوم ١٤ مارس - أى قبل تاريخ خروج هدى شعراوى - خرجت مظاهرة عارمة مكونة من النساء والرجال فى منطقة (الحسين) وكانت حميدة خليل هى أول شهيدة إذ أطلق عليها جنود الاحتلال الرصاص فى حين أقصى ما فعلوه مع مظاهرة هدى شعراوى هوترك النساء حوالى ساعة ونصف فى الشمس! وقد توالى سقوط العديد من الشهيدات من الطبقات الشعبية مثل سعدية حسن وشفيقة عشماوى وعائشة عمرو وفاطمة رياض وبخيتة إسماعيل. ورغم هذا يبقى اسم هدى شعراوى هوالأبرز مما يثير عدة دلالات هامة. إذ يتوجب أولاً النظر فى تعامل جنود الاحتلال آنذاك مع النساء بشكل طبقى، كما يجب

التساؤل عن سبب عدم قيام النساء آنذاك برد فعل تجاه هؤلاء اللواتى تم إطلاق الرصاص عليهن. وأخيرًا لابد من التساؤل عن معنى إغفال هؤلاء النساء حتى الآن والتأكيد على الدور الريادى لهدى شعراوى المعروفة بانتماءاتها الطبقية.

وكما تلغى هدى شعراوى كل النساء الأخريات على أساس طبقى يلغى قاسم أمين بكتابه تحرير المرأة كل النساء الأخريات على أساس امتيازاته كرجل وقاضى. فحتى اليوم لا زال قاسم أمين يتمتع بلقب محرر المرأة رغم أنه نادى بتعليم المرأة فى المرحلة الإلزامية فقط لكى تتمكن من القيام ببعض الشئون المنزلية، وحقيقة الأمر إن خطاب قاسم أمين لا يختلف كثيرًا عن خطاب اللورد كرومر فى رؤيته للمرأة المصرية. وكأن الفكر السنوى لم يكن مطروحًا قبل قاسم أمين، فهناك قاموس السير الذاتية للنساء الذى كتبته مريم النحاس عام ١٨٧٩ وهو بعنوان معارض الحسناء فى تراجم مشاهير النساء، وفى عام ١٨٨٧ نشرت عائشة التيمورية نتائج الأحوال فى الأقوال والأفعال وفى ١٨٩٣ نشرت زينب فواز رواية حُسن العواقب ثم نشرت فى ١٨٩٤ معجمًا لسير النساء بعنوان الدر المنثور فى طبقات ربات الخدور[11]. وكل هذه الإرهاصات يتم تجاهلها لصالح قاسم أمين الذى عقدت لكتابه تحرير المرأة (١٨٩٩) إحتفالية ضخمة بمئويته، فينتصر قاسم أمين فى التاريخ الرسمى ويبقى للأسماء الأخرى التاريخ الخاص بها الذى يحاول جاهدًا إيجاد مكان له فى الخطاب السائد.

كما ذكرت سابقًا، لا يتم تصوير الحركة النسوية كحركة نضالية تسعى إلى إحداث فعل التغيير فى المجتمع بل يتم تصوير الأمر كله وكأنه يدور حول أفعال بعينها مثل الحصول على حق التعليم وحق العمل ورفع الحجاب والخروج فى مظاهرة وهى كلها حقوق لا تسعى إلى تغيير المجتمع فى جوهره بقدر ما تسعى إلى الحصول على مكان فيه. وما يساعد على تكريس الأمر بهذه الصورة هوعدم توثيق المناقشات التى تدور فى المجتمع فى لحظة تاريخية معينة حول قضية بعينها، ونتيجة لعدم التوثيق يأتى مباشرة عدم التوظيف مما يصعب الربط بين الحاضر والماضى. وربما أول من تنبه لهذا هى إنجى أفلاطون التى أوردت المناقشات التى دارت فى مجلس النواب حول المادة رقم (٢٧٧) والخاصة بعقوبة زنا الرجل (والتى لم تتغير كثيرًا من ذاك الوقت). إن تلك المناقشات تعد فى حد ذاتها جزء من التاريخ يوضح ديناميكية فكر المجتمع فى ذاك الوقت[١٢].

يبدو من تلك الأمثلة التى وردت - من باب التمثيل وليس الحصر - إن هناك إشكاليات عدة خاصة بالتحليل التاريخى قراءة وكتابة، وإغفال هذه الإشكاليات هوالذى يلغى وجود أى رؤية مسئولة عن طرح أسئلة نقدية رئيسية مثل: «ماذا نكتب؟ لماذا نكتب؟ كيف نكتب؟ من الذى يكتب؟» وهى أسئلة تتجلى أهميتها فيى أنها تجنبنا الوقوع فى براثن الكتابة التاريخية الاحتفالية الخالية من تحليل الخطاب التاريخى وأعنى هنا تحليل الخطاب بالمعنى الدقيق الذى طرحه ميشيل فوكو.

وربما لا يجب أن نلقى باللوم كله على السلطة المؤسسية التى تحول الأمر إلى كتابة إحتفالية، فهناك قدر من اللوم يجب أن يوجه إلى الحركة النسوية (إن وجدت) التى لاتحاول رأب الصدع بين الحركة فى شكلها النضالى والحركة فى شكلها الفكرى، فهناك فجوة كبيرة بين الأكاديمى والنضالى academia and activism وليس هناك ما يدل على هذا أبسط من النظر إلى عدد الرسائل الجامعية التى تمت مناقشتها بقسم التاريخ والمتعلقة بالمرأة والتى يصل عددها إلى ست رسائل(١٣).

وهناك أيضًا الظاهرة الهامة التى لا يمكن إغفالها وهو تأريخ الحركة النسوية لنفسها فى النصف الأول من القرن العشرين مقارنة بالغياب التام لهذا التأريخ فى النصف الثانى من القرن. ففى النصف الأول من القرن لابد وأن نلتفت إلى عدد المجلات النسائية والكتب المختلفة والدراسات التى قدمتها النساء المشاركات فى الحركة. أما فى النصف الثانى من القرن فقد كان لابد لنا وأن نعتمد على الأدبيات ورسائل الدكتوراه الأجنبية التى تناولت الحركة من حيث تحليل المضمون وإجراء المقابلات مع النساء. وكل هذا هوناتج فكرى لم تتنبه لأهميته الحركة النسوية بعد وقد يرجع السبب مرة أخرى إلى الهوة الحادثة بين الحركة الميدانية والتأسيس النظرى لها.

لكل هذه الأسباب تتجلى الكتابة التاريخية النسوية فى مجرد محاولات فردية غير منضوية تحت مشروع يسعى إلى تأسيس علم

بعينه بالإضافة إلى غياب الجهود الرامية إلى الاعتراف بالكتابة التاريخية النسوية كعلم مستقل بذاته داخل أقسام التاريخ كما حدث فى عدة أماكن فى العالم.

هوامش

1 - Sheila Rowbotham, **Hiddem From History**. London. Pluto Press, 1973.

2 - Joan W. Scott, **Gender and the Politics of History**. New York: Columbia UP. 1988.

3 - Susan Standford Friedman. **Mappings: Feminism and** the Cultural Geographies of Encounters, Princeton, New Jersey: Princeton UUP, 1998, p. 203.

4 - James Scott, "History According to Winners and Losers", in History and Peasant Consciousness in Southeast Asia. Ed. Andrew Tarton and Shigenharu Tanabbe. Ossaka: National Museum of Ethnology, 1984, 161 - 210.

5 - Joan W. Scott, **Gender and the Politics of History**, p. 9.

6 - Michele Barrette, "Idealogy and the Cultural

Production of Gender. "**Feminist Critcism and Social Change: Sex, Class and Race in literature and Cul**ture. Ed. Judith Newtor. London: Methuen, 1985, 56 - 85.

7 - Thomas Kavanagh, ed. **The Limits of Theory**. Stanford, CA: Stanford UP, 1989, p. 10.

8 - R. Radhakrishanan, Diasporic Meditations: Between Home and Location. Minnespolis: U of Minnesota P, 1996, p. 189.

٩ ـ فى هذا الإطار ظهرت بعض الدوائر النسوية التى تعمل على إعادة قراءة التاريخ مثل «ملتقى المرأة والذاكرة» و«جمعية دراسات المرأة والحضارة».

١٠ ـ تم توثيق كل هذه الأسماء فى الأدبيات الأجنبية مثل كتاب مارجو بدران «رائدات الحركة النسوية المصرية والإسلام والوطن» والذى تم ترجمته مؤخرًا فى المجلس الأعلى للثقافة.

١١ ـ «صفحات من نضال النساء المصريات» من طيبة، مجلة غير دورية تصدر عن مركز دراسات المرأة الجديدة، يناير ٢٠٠٠.

١٢ ـ إنچى أفلاطون، نحن النساء المصريات. القاهرة، ١٩٤٩ وقد قام مركز دراسات المرأة الجديدة بإعادة طبعه فى ١٩٩٩. وردت المناقشات فى ٢٠ ـ ٢٥.

١٣ ـ دليل الرسائل الجامعية، ملتقى هيئات التنمية، إعداد عماد أبوغازى.

شهادة أم حكاية ؟
قراءة فى شهادات بعض الكاتبات العربيات

احتلت شهادات الكتاب والكاتبات مؤخرا فى العالم العربى مساحة رئيسة فى المؤتمرات الأدبية والمنتديات الثقافية، بل إنها أصبحت محورا قائما بذاته - كما فى هذا المؤتمر. ومن الواضح أن النقاد قد اعتبروا الشهادة أحد أبعاد السيرة الذاتية إلا أن الشهادة كنوع أدبى لم يتم تناولها تفصيليا وبعمق بعد. وهو ما يحفز على إعادة التساؤل عن معنى المفردة ذاتها، فقد تم استعارتها من المجال القانونى حيث يطلب من الشاهد أن يدلى بما رآه أو بما يعرفه عن واقعة ما، وهنا يتوجب عليه الإدلاء بالحقيقة مما يسبب أحيانا

(*) ألقيت هذه الورقة فيمؤتمر «قضايا الأنواع الأدبية» والذى عقده قسم اللغة العربية بجامعة القاهرة فى نوفمبر ٢٠٠١.

مشكلة للمحكمة إذا إن الذاكرة ليست معصومة من الخطأ. أما المعنى الثانى لمفردة شهادة فهو متعلق بالجانب الدينى ويحمل معنى الإقرار بالمعتقدات الدينية. إذن الصدق هو المتوقع فى الحالتين وليس أدل على هذا من القسم الذى يدلى به الشاهد فى المحكمة وبيت العبادة على السواء. انتقلت مفردة شهادة إلى المجال الثقافى لتعنى شهادة كاتب على عصره، على رؤيته، على أحداث بعينها وفى الأغلب شهادة عن معنى فعل الكتابة فى سياق سياسى اجتماعى ثقافى بعينه. وربما يكون ازدياد القمع فى مؤسسات العالم العربى وتصاعد حدة التوتر بين الكاتب والدولة واشتداد تسلط الأجهزة الرقابية المؤسسية واللامؤسسية وتصاعد حدة المواجهات بين تيار أصولى وآخر علمانى هو ما أدى إلى انتشار شهادات الكتاب بشكل ملحوظ. ففى خريف ١٩٩٢ أصدرت مجلة **فصول** جزءا ثالثا من محور «الأدب والحرية». وقد خصص العدد لشهادات الكتاب والكاتبات من مختلف أرجاء العالم العربى. وجاء فى مفتتح هذا العدد تحليل للدلالات التى تطرحها هذه الشهادة، وإحداها تلك التى «ترتبط بحضور القمع الخارجى الذى يواجهه الكاتب العربى.. مهما أختلفت الدرجات أو تباينت المواجهات. هذا القمع الخارجى ينتقل من الخارج إلى الداخل، من وجود المؤسسة الخارجية إلى حضور الرقيب الداخلى الذى يؤسس استجابة إلى سطوة المؤسسة الخارجية ...»[1]. يفترض هذا الكلام تشابه القمع الخارجى والداخلى لدى كل الكتاب ورغم إضافة «مهما اختلفت الدرجات المواجهات» تبقى خصوصية الكاتبة العربية فى حالة تعتيم مقصود،

فهى خارج الرؤية السائدة التى ترجع القمع إلى السياسى فقط مع إهمال الخاص والشخصى. وما يؤكد هذا ليس فقط إن العدد الذى ضم ما يربو على أربعين شهادة تضمن أربع كاتبات فقط (لطيفة الزيات، نوال السعداوى، سلوى بكر، ليانة بدر)، بل أيضا الدلالة التى أسهب المفتتح فى تحليلها وهى أن «الشهادات فى أغلبها ترتكز على السياسى بوجه خاص. إن ثالوث: السياسة، الجنس، الدين، لافت فى هذه الشهادات، لكن السياسة هى الهم المؤرق المنسرب فى الوفرة الوافرة من هذه الشهادات...»[٢]. ومن ثم يصيغ هذا البحث إشكاليته الأولى: هل تنطلق شهادة الكاتبة العربية من المنطلق العام الذى يجابه القمع السياسى أم أن البعد الشخصى يشكل دعامة رئيسة فى شهادات الكاتبات؟ مما يطرح سؤالا عن معنى الشخصى ومعنى السياسى.

من الملاحظ أنه فى السير الذاتية للكتاب - وكذلك فى الشهادات - أن الذات تحاول لملمة الأجزاء المبعثرة بفعل الذاكرة لتطرح شكلا متماسكا واحديا يسرد الأحداث بشكل خطى مستقيم Linear. ومن هنا تظهر الإشكالية الثانية هل ينطبق هذا على شهادات الكاتبات أم أن هناك شكل آخر للذات الأنثوية يعكسه ممارسة مختلفة لخطاب الذات؟ واستعير هنا من ميشيل فوكو الفكرة التى طرحها فى مقالة «موت المؤلف» فهو يرى أنه ليس من الأهمية بمكان محاولة الإجابة عن الأسئلة المتعلقة بفردية المؤلف وبالتالى يطرح أسئلة مغايرة مثل «ما صيغ وجود هذا الخطاب؟ أين تستخدم، كيف يمكن تداولها، ومن الذى يمكنه أن يختص بها

نفسه؟ وحين تكون هناك غرفة للذوات المحتملة، ففى أى الأماكن منهـا؟»[٣]. يتعامل البحث - إذن - مع الشهادات بوصفها تأسيسا للذات الأنثوية ويركز التحليل على صيغة هذا الخطاب وعلاقاته الداخلية والخارجية. وهو ما يطرح سؤالا متعلق بالإشكالية الأولى: هل تقسيم الفضاء إلى شخصى وسياسى هو معطى تاريخى ينتمى فى أكثره إلى الموروث أم خطاب تم صياغته بفعل علاقات القوى غير المتكافئة؟

اتفقت معظم الآراء على تصنيف الشهادات كأحد أبعاد السيرة الذاتية ولكن فى نفس الوقت ينبغى ألا نهمل رأى دريدا والذى يرى أن النوع الأدبى يتم تحديده بعلامة لا تنتمى إلى نفس النوع[٤]، فالكاتبة عندما تعنون النص شهادة أو مثلا «الكتابة خارج المكان» فهى تستعير علامات لا تنتمى إلى أبعاد السيرة الذاتية ورغم ذلك يتم تصنيف النص باعتباره شهادة فالإشكالية الأخيرة التى يتناولها البحث هى هل هذه شهادة أو حكاية. نص أدبى يحكمه العديد من العلاقات الداخلية والخارجية. وهذا فى حد ذاته يفرض علينا إعادة مساءلة الرؤى التى تصنف الشهادة كأحد أبعاد السيرة الذاتية.

سيحاول البحث الإجابة عن هذه التساؤلات دون اتخاذ عنصر المقارنة كأحد الأبعاد المرجعية. أى أن القراءة لا تستهدف المقابلة بين شهادات الكاتبات والكتاب، أو إلى إرساء فروق بينهما. فالمنطلق الأساسى هو التعمق فى قراءة خطاب آخذ فى التبلور. وسيتم ذلك

عبر قراءة الشهادات التالية: «الحرية فى الحياة والإبداع» للكاتبة الفلسطينية ليانة بدر، «شهادة الكتابة أم هذيان الدهشة؟» للكاتبة السعودية فوزية أبو خالد، «كيف نعيد اكتشاف ذاتنا؟» للكاتبة العراقية هيفاء زنكنة، «الكتابة خارج المكان» للكاتبة اللبنانية هدى بركات، و «بجماليون» للكاتبة المصرية سحر الموجى[٥]. وقد تم اختيار هذه الشهادات باعتبار أنها تنبع من سياقات تاريخية وثقافية وسياسية مختلفة، إلا أنها تشترك فى تناولها لفكرة الذات التى تتموضع فى العالم عبر الكتابة.

أولا: أليس الشخصى هو السياسى؟

تضفر شهادات الكاتبات حول الكتابة القمع فى المجال الشخصى بمهارة مع نظيره فى المجال السياسى. وقد يبدو هذا طبيعيا فى ظل محاولة تحديد حركة النساء وقصرها على المجال الخاص. وتعرف ماكسين مولينو المجالين عن طريق وصفهما، فالخاص هو «عالم الخصوصية، عالم الخضوع واللامساواة والانفعالات الطبيعية والحب والتحيز، فى حين أن المجال العلم هو عالم الكونية والاستقلالية والمساواة والعقل والعقلانية والحياد»[٦]. مصطلح العام يعنى المعلن المتاح الذى يشترك فيه مجتمع بأكمله، أما الخاص فيوحى بالمستتر الفردى الذى يحمل كل دلالات الملكية. وبالتالى فقد أطلقت النظريات السياسية على ما يحدث فى مجتمع ما من تغييرات سياسية عبر استراتيجيات وآليات تمس كل الأفراد مصطلح العلم. وأصبح الخاص هو ما لا يمكن التدخل فيه (فى

النظرية الليبرالية) وهو المكان الذى أصبح مكان الحريم فى المجتمعات العربية (الحرام والحرمة والمحرم). وتحولت هذه الحرمة إلى آلية استبعاد وإقصاء ليس فقط للنساء كفرد فاعل بل أيضا للكتابات التى تتناول هذا الخاص.

من الملاحظ أنه فى الشهادات تطرح الكاتبات رؤية معرفية مغايرة للقمع، حتى الكاتبات اللواتى يرفضن مصطلح الأدب النسائى، لا يملكن سوى التعامل مع الخاص باعتباره أحد مصادر القمع الموجودة فى الواقع، والحاضر فى حياة النساء، مما يجعل معظم الكاتبات يؤكدن على اتخاذ الكتابة كحياة بديلة.

يتخذ تضفير الشخصى والسياسى عدة أشكال. ففى شهادة ليانة بدر يبدو تأثير العائلة والنساء واضحا على تمرسها فى الحكى، فتقول: «لم تكن احتجاجات النساء تمر بصمت أو سكون، كانت تكتسب هدير العاصفة» (ص ٢٣٤)، إلا أن هدير العاصفة أصاب الكاتبة نفسها عندما «قفزت عن الطفولة» (صـ ٢٣٦) وحانت نقطة الوعى بالجسد المقدس المدنس فى آن. ويتصاعد ذاك الهدير عندما تلتحق بالعمل الجماهيرى وتضطر إلى الزواج «حفظا لشرف العشيرة من سمعة الاختلاط المشبوه» (ص ٢٣٧). ولا يقتصر الخاص على كونه خاصا بمعنى انفصاله عن العام وعدم تأثيره فيه بل يتحول القمع فى الخاص - باعتبره مستترا وملكية خاصة - إلى جزء من خريطة القمع السياسى العام، فعمكرة المجتمع دفعت المرأة إلى الميدان «لكى تكون طباخة أو مدبرة

للخطوط الخلفية من جديد، لن تستطيع أن تنتمى لحالة الحرب، ولا يمكنها عبورها أو القفز عنها ولو بالاستشهاد القتالى الذى يفعله الرجال» (ص ٣٤٠). وهكذا تبقى الحدود الفاصلة بين الخاص والعام التى تنظر للنساء دائما بشكل غير مطابق للواقع، فحتى أثناء أشتراكهن فى النضال يتم تطبيق معايير الخاص. إذا كان وضع المرأة متشابها فى العام والخاص فهذا يعنى أن التقسيم هو فكرة واهية فى حد ذاتها، وأن مساءلة الفصل بين المجالين أصبحت ضرورية.

أما فوزية أبوخالد فهى تتعامل مع الكتابة بوصفها فعلا منتميا إلى العام مما يجعلها تتساءل: «سؤال فى تجرية الكتابة... هل تكفى حواسى الستة لفض دسائس السؤال؟ وهل عندى من التهور والطيش ما يكفى لإنهاء دهشة تنتهى حياتى بهتك أسرارها التى تسرها نفسى عن نفسى؟» (ص ٣٣٢). إنها مشكلة الصمت والبوح التى تحاصر الكاتبة العربية وهى ذاتها التى أشارت إليها ليانة بدر بقولها «لقد خرجت من شرطى الأنثوى فى الهنيهة التى أتيح لى فيها الكلام» (ص ٢٣٥).

تخرج فوزية أبوخالد من الشرط الأنثوى بالارتماء فى أحضان المجاز والتخييل والتناص وأعادة بناء الشرط الأنثوى ذاته فى الشكل. فالشهادة مقسمة إلى سبع فضاءات وتسعة أبعاد، سماوات سبع وأشهر الحمل فيلتحم الخاص (الجسد) مع العام (الكتابة). فى نهاية الشهادة وعندما تتحدث الكاتبة عما تسميه التضليل

السياسى لصورة الكاتبات والكتاب فى الجزيرة العربية، تتساءل عن هويتها وعن أسباب توجهها للكتابة، وهى تساؤلات يختلط فيها الشخصى بالسياسى حتى يصبحان جزءا واحدا: «أى من قوى الشر والخير تجمعت وفرقت دمى على المفارق فى وقت واحد؟ هل هويتى وانتمائى إلى وطن عربى آعجز فيه أن أحدد ما إذا كنت قد ولدت على أرض جزيرة مستقرة أو على ظهر حوت،..؟ هل الموهبة المهددة بمهر الذهب والبلاد المنذورة للاختطاف ليلة العرس؟ هل جيلى من النساء فى مجتمعى الذى لأول مرة ينعم عليه بتجربة التعليم النظامى؟ هل انطفاء أبى المبكر واشتعالات أمى للحب والحرية والعلم؟ هل من التحرر القومى والمقاومة إلى تقشف جزيرة التمر واللبن؟» (ص ٣٢٩). سؤال الهوية الذى ينبع من المجالين يؤكد مرة أخرى على عدم جدوى الفصل بينهما ويحرر الخاص من التستر ويسقط عنه القدسية المصطنعة.

يأخذ السياسى عند هدى بركات منحى آخر، ورغم أنها من الرافضات لمصطلح الأدب النسوى، ألا أنها تعى أنها «امرأة تركتنى بيروت أتعلم درسها على مهل لم تكن تلاحقنى لتطلب منى انتماء معلنا فأنا انتمائى الأساسى لأبى أو زوجى وأفكر تلقائيا كما يفكران وانتمى لمن ينتميان إليهم.. ولأنى مجرد امرأة كانت تعذبنى كثيرا معاينتى بعذاب الرجال» (ص ٣٣١). بهذه الكلمات توصف هدى بركات نظرة المجتمع للمرأة التى ليس مطلوبا منها إعلان مواقف فى العام ومن أجل هدم هذه الحدود الفاصلة توظف التفاعل بين الشخصى والسياسى ليشكلان معا العام: الكتابة،

فتكتب نصوصا أبطالها «رجال مختلفون فى عيش ذكورتهم ورجال يروون النساء وعلاقتهم بهن، فى عالم الذكورة والأنوثة الشديد التعقيد والتداخل» (ص ٣٣١). الحرب دفعتها إلى الوقوف على الحافة بين العام والخاص لتمحوا الخط الفاصل وتحول الخاص إلى مجال مفارقة بدلا من مجال قمع.

فى «كيف نعيد اكتشاف ذاتنا؟» لا تنكر هيفاء زنكنة وطأة الشخصى ومحاولتها التخلص منه، عبر الكتابة أيضا، فتقول: «كتبت أروقة الذاكرة وهى رواية تستند إلى التجربة الشخصية لأنى بت امتلك لأول مرة، منذ فترة العمل السياسى والاعتقال، الجرأة على النظر إلى تلك التجربة واستعادة أحداثها وتقيميها. كأنها حدثت لشخص أخر محققة بذلك بعض الإنفصال عن الذاتى المؤلم ومحررة نفسى من قبضة فترة تكومت فى داخلى فترة طويلة» (ص ٥٥). الكاتبة أذن تحيلنا مباشرة إلى رواية «أروقة الذاكرة»[٧] التى يظهر فيها تطبيق معايير الخاص على المرأة المنخرطة فى النضال العام.

يتجلى الشخصى والعام بوضوح فى شهادة سحر الموجى، فقد انصاعت بإرادتها للقولبة التى يفرضها المجتمع عليها كامرأة: «لم اخطط أن أكون كاتبة... تزوجت و أنجبت وأنهيت الماجستير إذ كنت حريصة على ميراث الجماعة متسقة معه، ولم أكن سعيدة، لم اكن أعرف لم كانت هناك بالطبع ضغوط تدفعنى طوال الوقت أن أكون زوجة أفضل وأما أفضل وإنسانة أفضل بالمعنى المجتمعى المثالى الذى يقولبنا جميعا كنساء... داخل الإطار الحديدى لمعانى

التضحية وفناء الذات فى المجموع» (ص٥). أنه التنميط الذى لا تدخل فيه الكتابة كحق مشروع ومن اجل هذا يبدو التعارض واضحا بين الشخصى (العائلى) وبين العام (الكتابة) وكأنه لابد أن يكون هناك اختيار دائم بين الاثنين، مما يؤكد انتماء الكتابة إلى العام الذى يطرد المرأة خارج حدوده. دائما كانت الكتابة كالمارد الذى «أخاف من حولى عندما قلب موازين القوى بخربشته على جدّران الوعى، لم أكن أدرك وقتها انه وعى الجماعة ذاتها... ولكنه لم يكن ماردا واحدا كانت كل قصة اكتبها ماردا صغيرا جديدا، كتلة عتمة تخرج من داخلى» (ص٥). كأن الكتابة/ العام كانت بمثابة تحرير الوعى من قوانين الخاص الملتبسة، الكتابة هنا سبب ونتيجة لاعادة مساءلة الحدود بين الخاص والعام.

كما يظهر من الشهادات، تعبر الكتابة عن العام وتنتمى إليه، فالصوت الأنثوى قرر أن يعلن عن نفسه فى فعل العام وهو يعلن عن نفسه عبر تضفير الخاص، السرى الخفى بالعام، المعلن، قد تكون الكتابة لدى الكتاب وسيلة تعبير عن القمع السياسى ومقاومة له، أما لدى الكاتبات فهى ذاتها فعل تمرد على الخاص ومواجهة للعام وإلغاء للحدود الفاصلة بين المجالين. وذلك ليس فقط على أساس أن الكتابة نشاط فى أصله ينتمى للعام (جمهور القراء والنقاد)، بل أيضا الكتابة فى حد ذاتها هى كسر للصمت الذى عانت منه النساء طويلا، وعندها يتحول فعل الكلام إلى مقاومة للسائد. وبذلك تختلف مرجعية الكتابة طبقا للقوانين المجتمعية التى تقولب الجنسين.

ثانيا: تماسك أم تشرذم؟

إن المفارقة التى تطرحها دائما السيرة الذاتية هى محاولتها رسم واقع للذات أبعد ما يكون عن الواقع. بمعنى آخر، تعانى الذات فى مسيرة حياتها النفسية والمعرفية والفكرية العديد من الانقطاعات والفجوات، كما أن الذاكرة لا يمكنها رصد الواقع بشكل خطى Linear دقيق. تحاول الكتابة إخفاء كل هذه الفجوات فلا يشعر القارئ بأية فجوات فى النص تعكس المسيرة الحقيقية لتلك الذات المتشرذمة بالضرورة. وتؤكد شارى بنستوك Shari Benstock أن هذا يرجع إلى يقين الكاتب من سلطته على النص وقدرته على السيطرة عليه وتقول: «ليس غريبا أن الذين يتمسكون بهذه الفكرة هم الذين يمثلون السلطة فى ظل القانون الرمزى Symbolic law وليس غريبا أيضا أن الذين يساءلون هذه السلطة هم الخاضعون لها... النساء»(٨). لا تظهر الذات الأنثوية فى النص إذن بشكل متماسك، واحدى، مطلق. بل هى ذات متشرذمة، متشظية لا تحتل مركز النص. وفى شهادات الكاتبات يأخذ هذا التشرذم عدة تجليات.

يظهر التشرذم المكانى فى شهادة ليانة بدر. فالمكان ليس ثابتا، بل هو المنفى فى أقصى توتراته. ويؤدى فقدان المكان وتشرذمه (انشطار القدس وبيروت) إلى محاولة استعادة لذاكرة الأماكن وهى المحاولة التى تحمل بداخلها بذور الاستجابة: «أنت ترى المكان فيما يراودك المكان الأصلى. كل نسمة هواء أو نشيد شجرة فى الطريق

تثير مقارنة متخيلة، أو نسيانا ثقيلا يخفى التذكر الحاد، أو الإحساس بفقدان القدرة على العيش فى مكان ناقص. يصبح الأصل هوالاكتمال، وما عدا هذا هراء، لعبة، أحبولة رتبها الزمن للخداع» (ص ٢٣٩). هذا الخداع الزمنى والذاكرة المراوغة هو ما تحاول الكاتبة أن تواجهه فى شهادتها وذلك عبر لملمة الأجزاء المبعثرة فى شكل صور فوتوغرافية وأغانى شعبية. ولكن الحرب لا تمهلها، فلا يبقى سوى الحكى والكتابة حيث كانت «فلسطين أشبه بحكاية طويلة لا يحكمها الجان أو الملائكة» (ص ٢٣٥). وكأن الكتابة هى محاولة لاعادة إنشاء وطن فقد بفعل فقدان الزمان والمكان، وطن ينشأ من الذاكرة المراوغة، الكتابة هى بديل الوطن ومحاولة لإيجاد الحرية فى الحياة.

فى شهادة فوزية أبوخالد يظهر التشرذم فى الشكل الذى اختارته للشهادة سبع سماوات وتسعة أبعاد كأشهر الحمل، تشرذم زمانى ومكانى رغم التحديد. تفقد هذه الفضاءات ترتيبها بل أنها لا تكتمل «بعض تلك الأبعاد مبهم ومموه كالنفس البشرية، بعضها أعيه من بعيد كذكرى ماء الرحم...» (ص ٣٣٣). تتصاعد حدة التشرذم عندما تستخدم استعارة تصورية فى «فضاء متخيل» محاولة أن تستعيد علاقتها بالكتابة بمعنى محاولة موضعتها فى الزمان والمكان لتحديد نقطة بداية ولان هذا من المحال، تصور نفسها كالنساء والرموز الأنثوية المعلقة فى النخل بين السماء والأرض حتى تتحول هى ذاتها إلى نخلة. وفى هذه الاستعارة التى تموج بدلالات مكثفة تتواصل الكاتبة ـ أو بالأحرى ـ تتناص مع عدد

كبير من الكتاب والكاتبات: «تشبه غابات نخل العراق فى شعر السياب وتشبه نخل صحارى نواكشوط فى أشواق حميدة نعنع. تشبه نخل الاحساء ونجد فى مدن الملح ورياض سعد الدوسرى خريف ٩٠/٩١. تشبه نخل الجزائر فى موسيقى الراى ونجمة كاتب ياسين...» (ص ٣٣٦). صعوبة التحديد تجعل النص يفيض بالتداعيات والدوال الحرة الفوضوية التى تتيح اللعب للخيال وتسمح للذاكرة بالإنتقال من الماضى إلى الحاضر فى استشراف للمستقبل، فى وسط «غبار الأنهار وبهاء الهزائم الشخصية والوطنية» (ص ٣٣٩) تتحول الكتابة إلى حياة معاشه تفيض بهذيان الدهشة.

التشظى المكانى من وجهة نظر هدى بركات هو ما يجب أن يكون موضوع الكتابة فى زمن الحرب وهو أيضا مصدر دائم للأسئلة: «الانتماء إلى هذا المكان المتشظى يعنى الإنتماء إلى إحدى شظاياه» (ص ٣٣٠)، وهو ما يفضى إلى مواجهة فجوات الذاكرة ومحاولة إعادة بناء مكان متشرذم وذات حائرة عبر التذكر: «اكتب ضد يدى... اكتب ضد ذاكرتى، كى يستقيم فعل التذكر ويكون مشروعا وضروريا» (ص ٣٣٠)، ومحاولة إيجاد موقع للذات فى التاريخ - أى زمان ومكان هو سلاح المقاومة ضد الشظى والانشطار وهو محاولة لشخذ الذاكرة وتقويتها - لمواجهة فقدان المكان. وعبر مفارقة معرفية، تتحول الكتابة التى هى الملجأ من المنفى إلى منفى آخر فتقول: «لا أفهم حين يسألنى واحد ما عن المنفى، لأنى اعتبر كل كتابة منفى وعليها أن تكون كذلك، منفى عن المكان ولو كنا داخله، ومنفى عن القناعات المستتبة وعن عصبية الجماعة» (ص

٢٣١). رغم أن اختيار الكتابة كمنفى هو الذى يسمح بإعادة التشكيل عبر الزمان والمكان إلا أنه اختيار يعبر أيضا عن وعى الذات بتشرذمها وعدم امكانية لمام شتاتها واختيارها أن تكون فى قلب المنفى بدلا من مركز النص، أى اختيارها أن تكون الكتابة خارج المكان.

فى محاولتها الإجابة عن سؤال «كيف نعيد اكتشاف ذاتنا؟» تتحدث هيفاء زنكنة عن شخصيات مجموعتها القصصية بيت النمل فتقول «ما يجمع الشخصيات المختلفة... أساسا، هو مغادرتها لأوطانها ولأسباب متعددة... أنها شخصيات غادرت أماكنها الأولى ولم تغادرها أبدا. وهى مازالت تحمل في داخلها خيوط الماضى، ألا أنها لم تعد مغلفة به تماما، بل تعيش حاضرا، تتطلع من خلاله إلى مستقبل قد يكون ضبابيا لكثرة ملابساته» (ص ٥٥). تختلط الأزمنة وتتارجح الشخصيات على الحافة يتنازعها القلق من الرؤية الضبابية. ووصف الحالة النفسية للشخصيات هو السبيل الذى اختارته الكتابة لتعبر عن ذاتها ولتعيد اكتشافها، فكتابتها ليست منفصلة عنها وهى لم تقطع صلة الرحم مع شخصياتها: «إنها محاولتى للعثور على رؤيتى الخاصة. مما يجعلنى أتوقف إزاء الكثير من الأسئلة. إلى أى حد يمكننا تفادى أن تكون أعمالنا انعكاسا مباشرا للتناقضات السياسية والاقتصادية التى نعيشها؟» (ص ٥٦). مرة أخرى الكتابة تحمل تشرذم الواقع وتناقضاته مع غياب محاولة تقديم ذات واحدية متماسكة. الكتابة هى الوسيلة التى تعتنقها الكاتبة لاعادة اكتشاف الذات.

فى شهادة سحر الموجى يظهر انقسام الوعى على نفسه فتصبح اللحظة الفاصلة هى ما قبل الكتابة وما بعد الكتابة. تخرج الذات من الظلام إلى النور، من الاختناق إلى التنفس، تتمرد على أسطورة بجماليون. ما قبل الكتابة، كان وهم الذات المتماسكة، الأم المثالية، الزوجة الفاضلة، مع الكتابة تقول: «استحضر أشباحا احبها... استحضر أشباح أمكنتى التى أتنفس فيها.. أمكنة هنا وليست هنا، أمكنة هناك لكنها تحيا سطوة حياتها كاملة داخلى» (ص ٦). تزامن اختيار الكتابة كبديل مع انهيار أسطورة الذات الكاملة، أنهارت هذه الذات داخل النص إيجابيا لتزداد ثراء عبر الأمكنة والأزمنة، ولتتواصل مع كل سلالات النساء اللواتى سبقتها، فتتحول الشهادة إلى وثيقة انتساب إلى أسماء أنثوية وامكنة نافضة عنها النسب الطبيعى الذى يقولب المرأة.

إن هذا التشرذم هو ما يزيد الذات الأنثوية ثراء فالكتابة هى المنفى والمنفى هو الكتابة والوطن هو الحكاية والحكاية هى الذاكرة والذاكرة هى النص الذى تحوم فى كل نقطة فيه تلك الذات دون أن تحتل مركزه. الذات الأنثوية تقف على الحافة بين الخاص والعام لتتخذ موقعا بين الاثنين هادمة بهذا الحدود المفترضة. وجدت الذات الأنثوية إذن ضالتها المنشودة فى الفجوات والثغرات المسكوت عنها والمشحونة بتوترات مكانية وزمانية. وليس أبلغ من تعبير بارت لوصف هذه الذات فهى تكتب نصا مشحونا بالعلاقات الدلالية التى فى «حضنها تتموضع الذات وتتحل مثل عنكبوت تهلك فى خيوطها» (٩).

ثالثا: النوع. شهادة أم حكاية؟

لتحديد صيغة وجود هذا الخطاب الذى يتشكل لابد من طرح سؤال النوع الأدبى: ما نوع كل ما تقوله النساء تحت عنوان «شهادة»؟ لا يمكن اعتبار هذه الكتابات توضح مسارات معينة خاصة بحياة هؤلاء الكاتبات، فهى لا تتضمن أية اعترافات مثلا كما فعل القديس أوجستين مما يجعلنا نتساءل عن العلاقة بين النوع الأدبى والجندر. وإذا سلمنا بقانون النوع الذى طرحه دريدا، فسنوافق على قوله إن بداية مقاربة النوع تعنى نهايته. إلا إننا حتى لا يمكننا مقاربة نوع هذه الكتابات التى لا تحمل سمات مشتركة. كما لا يمكننا أن نتبع إرشادات نورثروب فراى وفردريك جيمسون بدراسة تطور النوع تاريخيا، فالنساء لم يتكلمن قبل ذلك. وهل هذا يعنى أنهن قد تكلمن الآن؟ إن ما أكده دريدا هو إن مسألة النوع لا يمكن ان تطرح بيسر وبساطة إذ ان النوع يتضمن «معنى الاختلاف الجنسوى بين الذكر والأنثى، بين النوع الأدبى والجندر»[١٠]. ورغم إن دريدا قد أكد على تلازم التجاوز مع النوع الأدبى وهو التجاوز الذى يضمن البقاء، آلا إن مارى جاكوبس قد اعترضت على هذا. إذ رأت أن قانون النوع الأدبى يتوجه دائما نحو القانون الذكورى. حتى فى تجاوزه. ليستبعد كل ما هو مخالف للروية السائدة، أى كتابات النساء.

إن الكتابات التى قام هذا البحث بتحليلها تندرج تصنيفيا تحت نوع الشهادة وكما يؤكد فردريك جيمسون فان تحديد النوع الأدبى

يحدد استجابة المتلقى ويستبعد أية ردود فعل غير مرغوب فيها [11]. وهذا ما اعتمدت عليه الكاتبات، فتحت مصنف شهادة قمن بإعادة كتابة الكتابة مستخدمات نفس الآليات والاستراتيجيات النسوية التى تستخدم فى الكتابة الإبداعية والتى يهمشن على خلفيتها.

تقول ليانة بدر عن مجموعتها شرفة على الفاكهانى، إنها: «كانت وليدة مرحلة من التشرد داخل النص. خرجت من بيت الرواية ولم أستطيع العودة إلى خيمة القصة القصيرة، فصممت عريشة تجمع ما يتوفر من خصائص الاثنتين» (ص ٢٤٠). وهذا التشرد داخل النص هو ما فعلته ليانة بدر فى شهادتها، فقد تنقلت بين الخاص والعام لتكرس تشظى الذات بفعل المنافى ولتبعد الذات عن مركز النص فتحتل فلسطين المركز. يقف النص على الحافة بين الذات التى تشظت بفعل فقدان فلسطين وفلسطين الحاضرة فى بحث عن الذات «كالطائر الذى يفغر فاه فى اللحظة الفاصلة ما بين الصمت والكلام.. طائر المكاشفة الذى يقول ولا يقول.. ولكنه فى كل الأحوال يمثل الذاكرة الجماعية التى تحض على البوح والرواية والكلام» (ص ٢٣٤).

أما فوزية أبوخالد فهى تشكك مباشرة فى مصداقية شهادتها وفى قدرتها على البوح وتتساءل: «كيف لى إن أتخلص من طبيعة التكتم الصحراوى على لواعج الهوى وأبوح بعشقى على الملأ دون أن تفتك بى الملامة والندامة معا؟» (ص ٣٣٢). ترسى الكاتبة علاقة مباشرة بين الشهادة (الكتابة) وبين ما هو خارج النص لتجعلنا

نتساءل مرة أخرى عن العلاقة بين النوع الأدبى والجندر: هل يمكن إن تقول الشهادة مالم يقل فى الكتابة؟ اختارت فوزية أبو خالد ان تجعل الشهادة امتدادا للكتابة و أعادت بناء الجسد الأنثوى فى أشهر الحمل التسعة وعلقته فى سبع فضاءات بين السماء والأرض، فأضفت القداسة داخل النص على ما هو محرم خارج النص وذلك عبر المجاز والتخييل. وفى نهاية هذا البناء تعود إلى النقطة الأولى المتعلقة بالإدلاء بشهادتها لتعترف بعدم إمكانية الاعتراف: «بين شهادة الكتابة وهذيان الدهشة أقف بعد عشرين عاما من الاحتراق والركض حافية على منحنيات حادة وطرقات مفخخة واسفلت مغطى بالثلج الأسود.. أقف كتلميذ مرتبك ضبط يقترف ذنبا غامضا... فلا يعرف كيف يدافع عن نفسه ولا يدرى بماذا عليه إن يعترف» (ص ٣٤١)، مرة أخرى يحيل النص نفسه إلى ما خارجه ويطرح العلاقة بين المرأة والكتابة، بمعنى آخر يتحول النص/ الكتابة إلى تساؤل عن فعل الكتابة من الواضح هنا ان الشهادة/ النص الأنثوى لا يمتلك حرية البوح، ومن ثم لا يمكن إن ينطبق عليه معايير الشهادة بالمعنى المتعارف عليه. الشهادة هنا ليست شهادة، بل هى نص يقف على الحدود الفاصلة بين الكتابة وهذيان الدهشة.

توضح هيفاء زنكنة الهدف فى عنوان شهادتها: «كيف نعيد إكتشاف ذاتنا؟» فتتأرجح ما بين الخاص والعام وتوضح أنها كتبت تجربتها الشخصية لأنها أرادت أن تنفض حضور الماضى وسطوته، ولكن هل فعلت؟ فبعد إن استعرضت محاولات شخصياتها فى

العثور على رؤية خاصة أكدت أنها محاولتها أيضا فأحالت الشهادة على تلك الكتابات ليصبحان جزءا واحدا. فعندما تقول: «أتوق إلى كتابة تختفي فيها الحدود الفاصلة ما بين نمط أدبي وآخر. فضاء تلتقي فيه الأجناس الأدبية، بلا خطاب سياسي مباشر أو إلقاء للمواعظ أو إطلاق للأحكام الأخلاقية على الآخرين» (ص ٥٦)، تتحول كتابتها المشار إليها إلى جزء لا يتجزأ من شهادتها أو العكس. إن الرغبة في هدم الحدود الفاصلة بين الأنواع الأدبية هي في نفس الوقت رغبة في هدم العلاقة المتوترة بين النوع الأدبي والجندر، أنها محاولة لإزالة فروق التصنيف والتراتبية.

إذا كانت شهادة هدى بركات معنونة «الكتابة خارج المكان» فهي أيضا تكتب خارج التصنيف، فمجرد إحالة صوت الراوي إلى الرجل يعني أنها ترفض التقسيم والتصنيف وتهدم العلاقة بين النوع والجندر. وتعتبر شهادتها بمثابة تمهيدا كاملا للنتيجة النهائية وهي الكتابة بصوت الرجل الذي يجبر دائما على إعلان انتمائه في الحروب. وهي بهذا تقاوم المكان الذي «لا يحتمل الاختلاف بل يسعى إلى الغائه لان أي آخر هو تهديد مطلق للانا المأزومة» (ص ٣٣٠). في مقاومة توحيد الرؤية والصوت تهدم هدى بركات العلاقة التعسفية الفاصلة بين الرجل والمرأة مما يهدم بالضرورة تراتبية الأنواع الأدبية الكامنة - رغم كل النظريات - في قانون النوع الأدبي.

مثلما تتناصت أبوخالد مع العديد من النساء هادمة بذلك الفواصل الزمانية والحدود المكانية وماحية للأنقطاعات المعرفية

تتواصل سحر الموجى مع أزمنة سبقتها فيصبح التاريخ وحدة زمنية متصلة فى مواجهة ذات أنثوية متشظية: زينب فواز، عائشة التيمورية، قوت القلوب الدمرداشية، مى زيادة، إيزيس، نفتيس، نوت... وغيرهن. إذا كانت كل كاتبة من هؤلاء كتبت نوعا أدبيا معينا فإن هذا التواصل يلغى الحدود الفاصلة بين الأنواع ويوحدها جميعا فى مواجهة لحظة انقسام الوعى: «لحظتى.. ينقصها هوس الحرية الذى كان قائما فى بدايات القرن، لا يسعنى ألا أن أتشبث بتلك الذات اكتب ما أريد، اكتب ما يجعلنى أرى تلك الذات بوضوح أكبر فى عين الشمس كما تضعها أهداف سويف» (ص٦). صنعت سحر الموجى من الماضى والحاضر نسيجا أنثويا واحدا وحاكته لتواجه به قيود التصنيف وتتحدى النوع الأدبى، فيخرج النص من نطاق الشهادة إلى الحكاية ثم يقفز فى الواقع: «تسألنى صديقتى الفنانة بضحكتها الصغيرة، عايزة تكونى إيه لما تكبرى؟ أرد عليها دوما: عايزة أكون بنى آدم» (ص٦).

خاتمة :

خمسة نصوص لا تشهد على شىء ولا تعترف ولا تبوح كما هو متوقع من نص معنون «شهادة». انها نصوص تتواصل مع كتابتها السابقة عليها وتؤسس للكتابة اللاحقة، نصوص لا يمكن صياغتها إلا فى تلك اللحظة التاريخية التى تقف فيها الكاتبة على الحدود بين الشخصى الذى يثقل كاهلها والعام الذى تتموضع فيه كتابتها. وهى نصوص تتحدث عن فعل الكتابة وتجسده فى الشكل عوضا

عن المضمون فتصبح قائمة بذاتها كدال متعدد المعنى يؤدى إلى التراجع المستمر للمدلول.

تعتمد كل هذه النصوص على فكرة اتخاذ الكتابة كبديل للحياة والواقع المعاش، فتتحول هى ذاتها إلى البديل فهى الدال والمدلول فى آن. كل نص - بالإضافة إلى العلاقات النصية الداخلية التى تحكمه - يستعير من خارجه علامات أخرى ليدمجها فى نسيج نصى متشابك، فيتحول كل نص إلى بنية حكائية تحيل إلى خارجها وداخلها معا. نصوص تتواصل مع التاريخ فتؤنث الأصل، وتؤنث المكان وتؤنث الذاكرة، ولا تغفل الأم فتعيد بذلك إلى مركز النص كل ما تم تهميشه من قبل مع احتفاظ الذات الأنثوية بالتشظى الذى يتحول إلى عنصر إيجابى يهدم كل وحدانية مطلقة تعمد إلى التصنيف. الكتابة هنا ليست تعويضا عن الفقد أو قمع معين ولكنها إنتاج لتجربة تشبع بها الوعى واتخذها بديلا.

ورغم اعتماد هذه النصوص على المرجعية الواقعية، إلا إنها لا تعتمد على الشفافية والمباشرة، بل تلجأ إلى لغة المجاز والتخييل مؤكدة بذلك على هوية النص متعدد المعنى ولاغية كل المدلولات السابقة. تنتشر الذات الأنثوية فى جنبات النص مفسحة مكانا لأصوات أخرى ونصوص سابقة. وبذلك تطرح نفسها كنوع أدبى بلا نوع محدد، لم يدرج تصنيفه من قبل، نوع أدبى يكتب ويقرأ العالم من خلال نسيج أنثوى يستوعب ما قد يبدو متناقضا أو متشظيا أو ملغيا من الذاكرة، وهو نوع أدبى لا يدل على شىء، ولكنه يدل على

نفسه ويشير إليها عبر اللغة. هى نصوص الكتابة كما يقول رولان بارت وليست الاستكتاب، اللغة فيها غاية، ليست وسيطا تعبيريا بل هى فى حد ذاتها فعل لازم غير متعدى، هى الفعل المتمرد نفسه الذى يسائل خطاب تصنيف الأنواع ويهدم الحدود عبر امتصاص نصوص مختلفة (١٢).

شهادات الكاتبات: شهادة أم حكاية؟ أنها حكاية الشهادة التى لم تقل قط ولم تكتب من قبل. حكاية الكتابة التى صارت بديلا للحياة التى يجب أن تكتب عنها شهادة...

هوامش

١ ـ مفتتح مجلة فصول الأدب والحرية (الجزء الثالث)، ع ٣، خريف ١٩٩٢، ص ٦.

٢) المصدر السابق، ص ٦

٣) ميشيل فوكو، «موت المؤلف»، في «القصة، الرواية، المؤلف : دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة د. خيري دومة. القاهرة : دار شرقيات، ١٩٩٧، ص ٢٣١.

٤) المصدر نفسه، ص ٢٧.

٥) ليانة بدر، «الحرية في الحياة والإبداع»، فصول، خريف ١٩٩٢، ص ٢٣٢ ـ ص ٢٤١

فوزية أبو خالد، «شهادة الكتابة أم هذيان الدهشة»، «كتاب المعرض الأول لكتاب المرأة العربية في مواجهة العصر»، القاهرة: نور، دار المرأة العربية للنشر، ١٩٩٦، ص ٦٢٣٢ ـ ص ٢٤١

هيفاء زكلة، «كيف نعيد اكتشاف ذاتنا؟» نشرت بمجلة مشارف والتاريخ غير معروف.

هدى بركات ، «الكتابة خارج المكان»، المعرض الأول لكتاب المرأة العربية في مواجهة العصر، ص ٢٣٠ ـ ٢٣١

سحر الموجى، «بيجماليون»، نشرت فى النشرة الأولى لمشروع مبدعات فى الظل. القاهرة: مركز دراسات المرأة الجديدة، ٢٠٠٠

٦) ماكسين مولينو، «النسوية والاجتماع الديمقراطى: أمريكا اللاتينية نموذجًا، ابواب، ١٤، خريف ١٩٩٧، ص ١٠٤

٧) هيفاء زكنة، أروقة الذاكرة، لندن: دار الحكمة، ١٩٩٥.

٨) Shari Benstock, Authorizing the Autobiographical, in Feminisms, Robyn Warhol and Diane Price Herndl (eds),. New Jersey: Rutgers U.P, 1991, p.1045

٩) انظر: رولان بارت «نظرية النص» فى الموسوعة العالمية، ص ١٠٢٥

١٠) چاك دريدا، «قانون النوع»، مجلة Glypt ، عدد ٧٠ ، ص ٢٢١.

١١) Frederic Jameson, The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act.London: Methuen. 1981, p. 107

١٢) راجع كتاب عمر أوغان، لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، ١٩٩٦، ص ٢١

لن نعود كما ذهبنا

لدى كراس بنية اللون، كلما اشتد سخف العالم أفتحها، أحب اللون البنى بكل درجاته بدءا من أشد درجاته قتامة وحتى اللون الأصفر. هكذا أنا، أعتبر الأصفر أحد درجات اللون البنى. تحول فعل فتح الكراس إلى مؤشر، كلما هممت بفتحه أدرك أننى فى أعلى درجات الشجن كالبنى القاتم.. أم الأصفر؟ مضى سبع سنوات ولم أنجح حتى الآن أن أشرح للطلبة والطالبات فى الجامعة معنى الشجن. أقول لهم: «هوليس الحزن، وليس البكاء، ولا يستدعى الضيق ولا الاكتئاب، والشجن ليس له سبب مباشر، هو كالهالة تحيط بالإنسان أينما راح، تصحو وتغفو معه، الشجن يكثف انسانيتنا ويزيد من رهافة مشاعرنا، ويجعلنا نبكى لأن القطة تموء

(*) نشرت فى مجلة أدب ونقد، أبريل ٢٠٠٢.

ولأن القمر لونه ذهبى ولأن الشوارع مبتلة بالمطر، ولأن البيت القديم يلتمع مع انعكاس أضواء السيارات، ولأننا فجأة فى شارع محمد محمود نضطر أن نعبر من فوق جسد إمرأة نائمة على الرصيف وعلينا أن نتجاهل الأمر تماماً كى لا يزداد تورطنا العاطفى فنكتشف عجزنا الكامل. والشجن هو أن نرى فجأة كل البشر جميلة، وهو أن يتسع أفقنا لكل الأخطاء.. والشجن ليس الحزن بل هو الشجن» كثير عليهم، ولم أتوقع أكثر من مقدرتهم.. كنت أماثلهم فى العمر ولم أفهم أيضًا. كانت الحياة أبيض وأسود. حب وكره، لم تهمنى الخسارة والهدم، الآن أرتعد من الخسارة ولهذا لا أكتب. «ألا تكتبين؟» كم مرة سألت هذا السؤال، وفى كل مرة تأتى إجابتى ملتبسة بحيث لا تعنى أى شىء، فمرة أقول، «يعنى» ومرة أبتسم ببلاهة، ومرة تأتى اجابتى فى شكل نظرة ذات مغزى، ومرة أقول «لا أعرف»، فى محاولة للتفلسف.. على من أتحايل؟ على نفسى أم الآخرين؟ دائماً فى منطقة وسطى ، ليست نعم وليست لا. سنوات عديدة لم أتنازل فيها عن اللاحسم واللا تحديد عندما يتعلق الأمر بالكتابة. مرات قليلة هى التى بالفعل أمسكت فيها القلم وكتبت الشعر والنثر، وآلاف المرات أردت أن أمسك القلم وأكتب ولم أفعل كنت - وما زلت - أجد العذر الملائم الذى أبرر به لذاتى اللا كتابة.. دائمًا عذر مقنع ومبرر دراميا وهكذا أجد نفسى دائمًا فى حالة استعداد دائم لفعل لا يتم أبداً، استعداد وهمى لا يعلن عن نفسه استعداد يشبه الفرح الناقص والقمر اللا مكتمل.. أليس النقصان هو أمل الاكتمال؟ كل الكتابة

تحدث، داخلى ، حتى أصبحت أحمل أكبر صفحة، صفحة من قطع مهول ولا نهائى، صفحة أبدية تأبى أن تتصالح مع الأوراق فتضع النهاية لحريتها.

أحمل داخلى كل الحكى وكل الشجن، أستقبل ولا أرسل، وأتصور ميلان كونديرا كأنه يكلمنى. «كل شىء نعيشه دفعة واحدة، مرة أولى ودون تحضير، مثل ممثل يظهر على الخشبة دون تمرين سابق».. كيف أواجه الكلمات على الأوراق دون بروفة واحدة؟ كيف أملأ البياض حبراً وأقول هذا أنا، كيف يمكن تحويل كل هذا الزخم والشجن إلى كلمات؟ كل الحكايات حبيسة داخلى، تركت تسعة وتسعون غرفة مفتوحة وأحكمت إغلاق الغرفة المائة، غرفة الكتابة، الغرفة المحرمة المليئة بالأسرار والحواديت. امتلأت الغرفة حتى الثمالة بالحواديت حتى أصبحت حدوتة كبيرة فهمتها وأنا كبيرة عن الدنيا الكبيرة المتلفحة بشجن كبير.. هل أجرؤ أن أكتب كل هذا فى صفحة كبيرة؟

كلما اقتربت من باب الغرفة، أتراجع حتى تحولت علاقتى بالغرفة كعلاقة الموج بالشاطىء، يتقدم بقوة وحماس لكى ينكسر ويتراجع بهدوء، وأبقى أنا فى المنطقة الوسطى، مستعدة للكتابة وعاجزة عنها. عجز يعقد لسانى فى كثير من الأحوال ويقيد القلم دائماً. هل أجرؤ على دخول مغامرة الكتابة، هل أجرؤ كامرأة أن اواجه مجتمعاً أعرفه جيداً وانتمى إليه، هل أجرؤ كامرأة على النظر بثبات فى عين الآخر الغريب وأقدم له أوراقاً بابتسامة

مصطنعة تؤكد التزامى بكل الضوابط المجتمعية وأقول له «هذا أنا»
هل أجرؤ كامرأة أن أفتح صحيفة فى أحد الأيام لأقرأ تشهيراً بى
ككتابة ، هل أجرؤ كامرأة أن أواجه شبكة من العلاقات الغائمة اللا
مبررة لأحصل على اعتراف أننى كاتبة، هل أجرؤ أن أواجه طوفان
الغرفة وحدى؟ هل أجرؤ.. هل أجرؤ؟ هكذا ردد بروفروك فى
قصيدة أغنية حب» لاليوت. ورغم هذا، لم أجرؤ أيضاً أن أجيب
«لا» عندما أسأل «ألا تكتبين؟»

كان لابد أن أتعايش مع الغرفة المغلقة (حتى الآن) ، كان لابد أن
أجد وسيلة تمنعنى بقوة من التهور والاندفاع اللذين قد يدفعانى
لاقتحامها، كان لابد من وقف الحنين للحكى، كان لابد من السيطرة
على قدر الشجن الذى يلازمنى حتى فى أعلى ضحكة لى، كان
لابد من تحجيم مساحات دموع توصمنى كامرأة بالضعف، كان لابد
من اقامة أسوار حديدية تمنع عنى الآخر إلا ما يصله عبر
التلصص من شقوق الروح، كان لابد أن أكون متماسكة فى وجه
عالم لا يعرف الرحمة ولا يتوقف عن الحكى.. كان لابد أن أتأكد
من احكام الأقفال على باب الغرفة، ثم أنساها. صممت خطة
هروب محكمة غير مفتعلة، على الأقل أمام نفسى. أكتشفت أننى
لم أعش أبداً فرحًا كاملاً ، فقررت أن أقيم حفلة فرح أمام باب
الغرفة، أحتفل فيها بكل ما تكتبه الأخريات، كل الكاتبات أكثر
شجاعة منى، وأكثر إقداماً.. كلهن واثقات وأنا لا زلت لا أجرؤ.
لكننى أجرؤ على الاحتفاء بهن وأعرف كيف أمارس هذا ببراعة..
كلهن يكتبن أجمل مما أكتب وأحياناً يكتبن فأتصور محتويات

الغرفة المغلقة وينتابنى هاجس أن أحدًا ما عبث بمحتوياتها!
اخترت الطريق الآمن (السهل؟) أكتب عن كتابة الكاتبات بدلاً من
سلك الطريق المباشر القصير، اخترت الطريق الطويل الآمن،
الاحتماء خلف نص نقدى موازى خير من وضع إسمى على نص
إبداعى . إقامة فرح أمام الغرفة أفضل من دخول الغرفة. وهكذا
أتجول بحرية فى مساحة كبيرة كبطل حارث المياه الذى صورته
هدى بركات وحيدًا فى بيروت.. يسترجع كل أنواع النسيج
ويضفرها مع أجمل قصة حب، أسترجع أنا كل محتويات الغرفة
وأضفرها مع أجمل كتابات... الخوف كل الخوف أن أكتشف فى
النهاية أننى أحرث المياه! فرح دائم يجدد نفسه تلقائياً كلما ظهر
عمل جديد لكاتبة، فرح أبدى لا ينتهى كالصفحة الأبدية داخلى،
فرح يخفف من وطأة الشجن فأتفرغ للحياة.. ألا تحتاج الحياة
أيضا بكل قوتها إلى التفرغ؟

منذ مدة قصيرة ضللت طريقى - كالمعتاد - فى وسط المدينة.
وعندما أضل الطريق عادة ما أتوقف فى محاولة لايجاد مساعدة ،
لا أغامر ولا أتقدم. وأنا مستعد لعبور الشارع، هاجمنى مشهدًا
وفرض نفسه على بصرى. عند التقاء شارع شامبليون مع شارع
فؤاد تقف مبان قديمة، نعرف كلنا أنها كانت جميلة. حاولت أن
أخمن اللون الأصلى لهذه المبانى فاكتشفت أنه لابد وأن يكون
الأبيض، إلا أنها الآن مرهقة ومتعبة وتئن تحت طبقات من الغبار
والأهمال. توحدت مع المبانى بحميمية وتأكدت أننى بعد سنوات
(وكل له سنواته) سأتحول إلى احداها. ولكن من سيخمن لونى

الأصلى؟ ربما يجب أن أحول مفردات الغرفة والصفحة الأبدية اللامنتهية إلى مفردات على ورقة قطع A 4، وربما يكمن جمال المبانى فى عدم وضوح لونها، إذ لعل اللون الأصلى غير ملائم، لأنه قد لا يتحمل كل هذا الغبار. لغة احتمالية.. لغة المنطقة الوسطى.. لغة مراوغة الذات.. لغة الهروب من الكتابة، حتى لو كانت المبانى جميلة.

فى كل مواجهة جديدة مع العالم، تضغط على الكتابة وأقاوم، نتصارع فى الأحلام وفى الخطوات وفى الأنفاس، أصر على تجاهلها، فأنا متفرغة للأفراح «من يكتب حكايته يرث، أرض الكلام، ويملك المعنى تمامًا» لكن بالتأكيد أن الشاعر كان يقصد فلسطين ولا يقصدنى، كما أننى لا أريد أن أملك المعنى تمامًا، بالإضافة إلى ملكيتى الكاملة لغرفة الحواديت. غرفة واحدة هى كل ما أعود إليه مع بشاير الشتاء والبرتقال الأخضر، غرفة تضغط على فأهرب وأتشاغل بنزلة البرد المعتادة والتدخين والنوم. يقولون تخلصى من محتويات الغرفة واكتبيها؟.. فأتعجب كيف نتخلص من أنفسنا؟ نطلى البياض حبرًا فنتخلص.. ربما.. ربما الكتابة عصا سحرية تنقلنا من جفاف النقد إلى دفء الإبداع.. ربما نتمكن من خلق عوالم موازية فى الكتابة، عوالم بها نساء ورجال يفهمون الحب والحنان، عوالم خالية من الدم، عوالم كحواديت الأطفال ينتصر فيها الخير على الشر.. عوالم مختلفة عن الواقع الذى لا يزهر سوى الشر.. ربما تكون الكتابة فى هذا الواقع شر لابد منه!

الكتابة هي أكبر ورطة تاريخية.. أمسك القلم وأبتلع حبوب الشجاعة وأقرر أن أكتب. أحضر الأوراق الصفراء وأضيء الشموع وأغلق باب الغرفة وأقول لمن معي في المنزل أنني أعمل، أغمض عيني عدة مرات وأسترجع أحداثاً وذكريات ولا أجد ما اكتبه، فكلما خطرت في بالي فكرة أجدها ليست ذات أهمية هل هو مهم للعالم أن يعرف عني شيئاً؟ أهمل الأوراق الصفراء وأنساها ثم تحدث لي أشياء فظيعة وصادمة كالحياة أو الموت، وأجدني مدفوعة للكتابة ومشتاقة لها. تتساب الكلمات على الصفحة وكما بدأت الحدوتة فجأة. تنتهي فجأة دون أن ألتقط أنفاسي لأقول « توته توته فرغت الحدوته».

ولأن الأوراق تبقى حبيسة أحد الأدراج فلا أتمكن أبدًا من سؤالكم «حلوة ولا ملتوته»؟ ستبقى الأوراق في الأدراج عملاً بنصيحة صلاح عبد الصبور «لا تبحر في ذاكرتك قط.. لا تبحر في ذاكرتك قط» .

كلما أعيد النظر في الشعر الذي كتبته منذ عدة سنوات ونشرته لأول مرة في مجلة ادب ونقد.. أتعجب من تلك الجرأة والقدرة على مواجهة الآخرين. هكذا بقصيدة نتحول من منطقة إلى أخرى. كيف كنت حريصة على نشر تلك الأشعار، أحاول أن أستعيد رؤيتي للعالم في ذاك الوقت ولا أتمكن. ربما أملك تفسيراً وحيداً، لم يكن الشجن قد تمكن مني بعد، لم يكن قد أحكم قبضته هكذا، لم يكن بتلك القوة. لم أكن قد أدركت بعد الضريبة التي يجب أن تدفعها أي كاتبة، ضريبة من الأعصاب، وحرية الحركة. وحرية التفكير..

ضريبة ثابتة لا تتغير، استقبالنا لها هو الذى يتغير. فى فترة نواجه ثم لا نحتمل. ولأنه ليس لدى رصيد أدفع منه الضريبة فقد انتقلت إلى الكتابة عن الكتابة ـ أليست نوعًا من الابداع؟ الانتقال من مكان لآخر هو أحد الحلول العملية عملاً بمقولة «ما أضيق البشر، وما أوسع الأمكنة». أمكنتى فسيحة تتسع للكثير وتتسع لأفراح كل الكاتبات وتسمح لمحتويات غرفتى أن تتوه فى الضجة والزحام.

تبقى الغرفة مغلقة فأحتفظ بشجنى الخاص، أحافظ عليه وأصونه من النظرة واللفتة والكلمة. شجنى كالمارد يمدنى بقوة احتمال للعام، فى أكثر لحظات الضعف وأحيانًا اليأس والتعب. لا أجد سوى هذا الشجن أعود لأرتكن عليه.

«إذا كان نصيبى كنصيب الطير، فحتى الطير لها أوطان تعود إليها»، لا أعرف شكل الوطن الذى يتمناه مظفر النواب، ولكننى أعرف الوطن الذى يعيش بداخلى وينير لى ما بخارجى. شجن يشبه كرة الجليد ، يزداد حجمه كلما قطعت مسافات فى الزمان.. شجن لابد أن يبقى فى صفحته الأبدية.

هكذا أعيش حياتين، واحدة حدثت لانسانة تشبهنى فى الشكل ولكنها أكثر شجاعة منى، حملت بنفسها أشعار وسعت لنشرها فى أدب ونقد، أعطت أوراقًا لفريدة النقاش وقالت هذا أنا! كانت مقبلة على المغامرة ولم تكن قد أدركت بعد أن الكتابة معناها أننا لن نعود كما ذهبنا. أنظر إلى أشعارها اليوم ولتعجب كيف ومتى كتبتها! الحياة الحاضرة هى لإنسانة تنظر بحنين لذاك العدد من أدب ونقد

ولكنها تضعه دائمًا متواريًا خلف الكراس البنية وتعرف فى أعماق ذاتها وفى أحلامها أنها تقاوم الامساك بالقلم وتقاوم ملء أوراق بكلمات نصف محتويات الغرفة.. وتكتفى مؤقتًا باقامة أفراح وليالى ملاح أمام الغرفة. إنسانة تعيش حياتين .. واحدة أمام الغرفة وأخرى مؤجلة فى الكراس البنية.

أكانت تلك شهادة أم حكاية؟

حدثت أم تحدث؟

شهادة الشجن؟ أم شجن يشهد على الخوف؟

الأكيد .. أننا لن نعود كما ذهبنا

لن نعود كما ذهبنا

محتويات الكتاب

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٥٨٣٥ / ٢٠٠٢

I.S.B.N 977 - 01 - 8151 -X



لقد أدركنا منذ البداية
أن تكوين ثقافة المجتمع
تبدأ بتأصيل عادة
القراءة، وحب المعرفة، وأن
المعرفة وسيلتها الأساسية
هى الكتاب، وأن الحق في
القراءة يماثل تماماً الحق
فى التعليم والحق فى
الصحة.. بل الحق فى
الحياة نفسها.

سوزان مبارك

الثمن ١٥٠ قرشاً